

DIE CHRISTLICHE KUNST

ZWEIUNDDREISSIGSTER JAHRGANG 1935/1936

DRUCK: F. BRUCKMANN AG., MÜNCHEN

43/3

DIE CHRISTLICHE KUNST

MONATSSCHRIFT

FÜR ALLE GEBIETE DER CHRISTLICHEN
KUNST UND KUNSTWISSENSCHAFT

ZWEIUNDREISSIGSTER JAHRGANG

1935/1936

IN VERBINDUNG MIT DER
DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST E.V.

HERAUSGEGEBEN VON DER
GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST
KUNSTVERLAG, GMBH, MÜNCHEN

SCHRIFTWALTUNG:

PROF. DR. GEORG LILL, DIREKTOR DES BAYER. LANDESAMTES FÜR DENKMALPFLEGE, MÜNCHEN, WITTELSBACHERPLATZ 2; PÄPSTL. HAUSPRÄLAT DR. MICHAEL HARTIG, DOMKAPITULAR, MÜNCHEN; MONSIGNORE PROF. DR. RICHARD HOFFMANN, PÄPSTL. GEHEIMKÄMMERER, HAUPTKONSERVATOR AM BAYERISCHEN LANDESAMT FÜR DENKMALPFLEGE, MÜNCHEN

246
v.32

Digitized by the Internet Archive
in 2023

INHALT DES ZWEIUNDREISSIGSTEN JAHRGANGES

A. AUFSÄTZE

I. ÄLTERE KUNST

	Seite
Die konstantinische Hagia Sophia gefunden. Von Franz v. <i>Caucig</i>	24
Das Gnadenbild der Mater ter admirabilis. Von Ferdinand v. <i>Werden</i>	65
Tierskulpturen des Bamberger Domes. Von J. J. <i>Morper</i>	152
Das Glas des Abtes Waltho von Wessobrunn. Von Ludwig F. <i>Fuchs</i>	122
Birgittinischer Kirchenbau. Ein Beitrag zum spätgotischen Kirchenbau des Nordens. Von Hermann Joseph <i>Lux</i>	321
Der Kreuzweg als Kircheneinrichtungsstück einst, jetzt und in der Zukunft. Von Michael <i>Hartig</i>	161
Die christliche Kunst in Rumänien. Ein geschichtlicher Überblick. Von Eugen <i>Kusch</i>	225

Zu den großen Kunstausstellungen dieses Jahres:

I. Die Tizian-Ausstellung in Venedig. Von Leopold <i>Dufler</i>	80
II. Die Correggio-Ausstellung in Parma. Von Leopold <i>Dufler</i>	82
III. Fünf Jahrhunderte Brabanter Kunst in Brüssel. Von Walter <i>Bombe</i>	85

II. ZEITGENÖSSISCHE KUNST

a) ALLGEMEINES

Nordamerikanische kirchliche Kunst. Von Karl <i>Bräuer</i>	97
Der Kreuzweg als Kircheneinrichtungsstück einst, jetzt und in der Zukunft. Von Michael <i>Hartig</i>	161
Missionskunst III. Christliche Eingeborenkunst in nichtchristlichen Ländern. Von Sepp <i>Schüller</i>	193
Die neuzeitliche kirchliche Kunst Polens. Von X. Jan <i>Morawinski</i>	289

b) ARCHITEKTUR

Geschichtliche Entwicklung der Kirchenbauten in den Vereinigten Staaten von Nordamerika. Von Karl <i>Bräuer</i>	76
Die Kirchenbauten Clemens Holzmeisters. Von Joseph <i>Weingartner</i>	257

c) MALEREI UND GRAPHIK

Der Maler Ludwig Baur. Von August <i>Hoff</i>	1
Zu den Wandgemälden Josef Bergmanns in Olching. Von Georg <i>Lill</i>	129
Die Malerin und Bildhauerin Anita Blum. Von A. <i>Gotzes</i>	8
Religiöse Graphik. Von Georg <i>Lill</i>	33

d) PLASTIK

Die Bildhauerin Margit Fesca. Von Ernst <i>Kammerer</i>	146
Ivan Meštrović. Von Heinz <i>Grunert</i>	5
Neue Schöpfungen religiöser Plastik Münchner Künstler. Von Richard <i>Hoffmann</i>	353
Heinrich Waderé zum 70. Geburtstag. Von Hans <i>Kiener</i>	12

e) KUNSTGEWERBE

Zum Lebenswerk von Fritz Schmidt. Von Hans <i>Kiener</i>	140
--	-----

III. GRUNDSÄTZLICHES

Lesefrüchte (Zitate aus „Ars Sacra“, Schweizerisches Jahrbuch für christliche Kunst 1936)	126
Kindlich, nicht kindisch	184

IV. BERICHTE AUS DEUTSCHLAND

(Meist Ausstellungs- und Sammelberichte)

Augsburg	310
Bamberg	248, 350
Berlin	379
Dresden	110, 120
Düsseldorf .. 54, 114, 148, 189, 249, 250, 270, 274	
Duisburg	188, 314
Hannover	120
Lübeck	120
Magdeburg	120
Marburg	120
Mülheim-Ruhr	93
München	18, 52, 92, 122, 308, 378
Münster i. W.	148
Oberhausen (Rhld.)	113
Recklinghausen	118
Rottenburg (Neckar)	109
Wernigerode	120

KONGRESSE UND VERSAMMLUNGEN:

Gemeinschaftstagung katholischer Künstler in Mülheim-Ruhr. Von August <i>Hoff</i>	93
VIII. Einkehr für bildende Künstler in der Erzabtei Beuron. Von Anton <i>Pfeffer</i>	116
Jahresversammlung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst (Diözesan-Gruppe Münster-W.) Von Alfons <i>Hoffmann</i>	249

V. BERICHTE AUS DEM AUSLAND

Amsterdam	93
Arras	121
Ferrara	150
Lemberg (Llow)	315
Ostafrika	216
Peking (China)	222

	Seite
R om	379
Rotterdam	120
S apporo (Japan)	219
Schanghai (China)	222
W ien	54

VI. DENKMALPFLEGE

Denkmalpflege in Campanien. Von W. F. <i>Volbach</i>	26
Renovierung der ältesten deutschen Barockkirche Gnadenkirche Maria Hilf in Graz. Von Bruno <i>Binder</i>	59
Warum Ausgrabung der Westkrypta des Bamberger Domes. Von J. J. <i>Morper</i>	124
Wiederhergestellte Fassungen alter Plastiken. Von Ernst <i>Kammerer</i>	125
Innen-Restaurierung der Stadtpfarrkirche zu Mindelheim. Von Richard <i>Hoffmann</i>	154

VII. FORSCHUNGEN

Die konstantinische Hagia Sophia gefunden. Von Franz v. <i>Caucig</i> -Istanbul	24
Ein historischer Kelch in der Kirche zu Hela. Von H. <i>Mankowski</i>	61
Das Glas des Abtes Waltho von Wessobrunn. Von Ludw. F. <i>Fuchs</i>	122
Tierskulpturen des Bamberger Domes. Von J. J. <i>Morper</i>	152
Kuppeltürme im Chiemgau. Von August <i>Böhmb</i>	154
Die neuen Ausgrabungen im Bamberger Dom. Von J. J. <i>Morper</i>	253
Glocken im preußischen Ordensland. Von H. <i>Mankowski</i> -Danzig	277

VIII. PERSONAL- UND KÜNSTLER-NACHRICHTEN

(Die Orte in Klammern geben die Bestimmungsorte von Kunstwerken an)

B auer Franz Luitpold (Santal Parganas Bhagalpur-Indien)	95
Bartmann Heinrich (Köln-Merheim)	22
Beringer Oskar (70 Jahre)	59
Blümelhuber Michael †	253
Brockmann M. Dorothea	320
Burkart Albert (Leutkirch)	319
Burger Carl (60 Jahre)	57
C holodny Peter (Lemberg)	315
Claus Fritz (Saarbrücken)	274
D egen, August (Eupen)	252
Dieckmann Heinrich (Essen)	250
F aulhaber, Dr. Michael, Eminenz (25 Jahre Bischof)	190
Frey Emil (St. Louis)	276
Frey Emil (Louisiana)	277
Führich Josef (Zum 60. Todestag)	190
G ieBenhofer-Zeitler (Stuttgart)	19
H ehl Josef	383
Heimkes Hubert †	320
Holzmeister Clemens (50 Jahre)	223
Holzner Richard	320
J ansen-Winkeln, Ernst (Porselen)	56
K erschkamp Eugen	188
Kurz Michael	277, 310
L imbach	95

	Seite
M eißener Staatliche Porzellan-Manufaktur	95
Müller-Oerlinghausen Berthold	274
O berberger Josef (Berlin)	122
P auer-Arlau, Carl (Graz)	56
Pütz Wilhelm (Saarbrücken)	274
Pütz Wilhelm (St. Louis)	276
Prill Joseph †	122
S amberger Leo (75 Jahre)	351
Schmitz Joseph (75 Jahre)	96
Schmitz Joseph †	253
Schumacher Philipp (70 Jahre)	151, 277
Seidler Julius †	320
Steinle Eduard Jakob von, zum Gedächtnis	382
Strieder Jakob †	382
T eutenberg, Br. Reinhold OSB. †	96
Tschen Lukas (Peking)	222
U hde Fritz v. (Zum 25. Todestag)	151
Unold Max (Saarbrücken)	274
W aderé Heinrich (70 Jahre)	12
Wendling Anton (Weilerbach)	253
Z eitler Joseph (Stuttgart)	19

IX. BÜCHERSCHAU

Kalender und Jahrbücher 1936 (<i>Lill</i>)	126
Führer durch Kirchen, Städte und Länder ..	30
A rs Sacra, Schweizerisches Jahrbuch für christliche Kunst (<i>Lill</i>)	126
Adriani, Gert: Die Klosterbibliotheken des Spätbarock in Österreich und Süddeutschland (<i>Kammerer</i>)	281
B arockkunst. Literatur zur (<i>Lill</i>) 61, 62, 63, 64	
Brinckmann, A. E. Landschaften Deutscher Romantiker. Bd. 4 der Silbernen Bücher (<i>Lill</i>) ..	28
Bernhart, Josef. Deutsche Madonnen. Bd. 2 der Silbernen Bücher (<i>Lill</i>)	28
Burkhard, Arthur. Matthias Grünewald (<i>Goering</i>)	284
D ausend, H., und Härtinger, R. Die Weihnachtsskrippe	127
Deshoulières, F. <i>Éléments datés de l'art roman un franc</i> (<i>Staud</i>)	287
Deusch, Werner. Deutsche Malerei des 16. Jahrhunderts. Die Malerei der Dürerzeit (<i>Lill</i>)	64
Deutsche Kunst, Süddeutsche Monatshefte 33. Jahrgang, Heft 3, Dezember 1935 (<i>Lill</i>) ..	159
Dexel, Walter. Unbekanntes Handwerksgut. Gebrauchsgerät in Metall, Glas und Ton aus 8 Jahrhunderten deutscher Vergangenheit (<i>Lill</i>)	192
Dörner, Max. Malmaterial und seine Verwendung im Bilde (<i>Lill</i>)	192
Drost, Willi. Die Barockmalerei in den germanischen Ländern (<i>Lill</i>)	92
Dvorak, Max. Pieter Brueghel. Flämisches Volksleben (<i>Lill</i>)	96
E gger, Hermann. Caspar Johann Fibich. (Sonderabdruck aus der Festschrift „Hans Pirchegger“ aus „Blätter der Heimatkunde“) (<i>Binder</i>)	29
Ellerhorst, P. Winfred. Handbuch der Orgelkunde (<i>Wörsching</i>)	287
F eulner, Adolf. Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland (<i>Lill</i>)	63
Fuchs, Alois. Im Streit um die Externsteine (<i>Lill</i>)	30
H atzfeld, Adolf von. Felix Timmermans, Dichter und Zeichner seines Volkes (<i>Lill</i>) ..	29
Hetzer, Theodor. Tizian-Geschichte seiner Farbe (<i>Goering</i>)	283

	Seite
Horwarth, Walter. Siebenbürgisch-Sächsische Kirchenburgen. (Sonderabdruck aus den „Kirchenblättern“ Hermannstadt) (<i>Lill</i>)	256
Jedin, Hubert. Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung. Tübinger theologische Quartalschrift 116, 1935 (<i>Lill</i>)	158
Jahrgang, Der neue (<i>Lill</i>)	32
Knapp, Fritz, und Klein, Woldemar. Deutsche Farbblätter (<i>Lill</i>)	30
— Grünewald, Maler. Band 108 (<i>Hoffmann</i>)	223
— Riemenschneider Tilmann. Band 119 (<i>Hoffmann</i>)	223
Kohl, Paula. Max, ein kleines Kommunionkind (<i>Hoffmann</i>)	224
Kunstgabe des Vereins für christliche Kunst im Erzbistum Köln und Bistum Aachen (<i>Lill</i>)	127
Lieb, Norbert. Ottobeuren und die Barockarchitektur Ostschwabens (<i>Lill</i>)	61
Manacorda, Guido. Italienische Madonnen des Quattrocento. Silberne Bücher Band VI (<i>Lill</i>)	128
Meulemann, Clemens. Hedendaagsche Religieuze Kunst (<i>Hoff</i>)	384
Müller, Marga. Gottes Schlüssel im Schulanzen (<i>Lill</i>)	64
— Mein Bruder Jesus kommt zu mir (<i>Lill</i>)	96
Oelsen, Herbert Freiherr von. Tausend Jahre Deutscher Plastik und Malerei (<i>Lill</i>)	30
Paula, Schwester Maria. Jesus, Freund der Kleinen (<i>Hoffmann</i>)	224
Pürner, Maria. Lobet den Herrn im Hl. Opfer. (<i>Hoffmann</i>)	224
Schneider, Berta. Der freudenreiche Rosenkranz mit Gedichten von Annie Ziegler. 5 handkolorierte Holzschnitte (<i>Lill</i>)	128

	Seite
Schnell, Hugo. München, Leben, Bauten, Schätze (<i>Lill</i>)	30
— Der Baierische Barock (<i>Lill</i>)	63
Schramm, Julius. Über das Kunstschmiedehandwerk (<i>Lill</i>)	96
Silbernen Bücher, Die. Bernhart, Deutsche Madonnen. Band 2	28
— Zoege von Manteuffel, Pieter Brueghel, Landschaften. Band 3	28
— Brinckmann, Landschaften Deutscher Romantiker. Band 4	28
— Dvorak, Pieter Brueghel, Flämisches Volksleben. Band 5	96
— Manacorda, Italienische Madonnen des Quattrocento. Band 6	128
Sternberg, Leo. Der Dom zu Limburg in der Entwicklungsgeschichte der Rheinischen Kunst (<i>T.K.</i>)	156
Weihnachtskrippe, Die. H. Dausend und R. Härtinger. 11. Jahrbuch des Kartellverbandes Deutscher Krippenfreunde (<i>Lill</i>)	127
Weissenberger, Dr. P. Paulus OSB. Baugeschichte der Abtei Neresheim (<i>Lill</i>)	62
Ziegler, Annie. Der freudenreiche Rosenkranz von Berta Schneider. 5 handkolorierte Holzschnitte mit Gedichten von (<i>Lill</i>)	128
Zoege von Manteuffel. Pieter Brueghel, Landschaften. Silberne Bücher Band 3 (<i>Lill</i>)	28

X. VERSCHIEDENES

Berichtigung	128, 288
Neue Bilder für Erst- und Osterkommunion (<i>Lill</i>)	160
Osterzettel und Kommunion-Andenken (<i>Lill</i>)	192

B. ABBILDUNGEN

I. KUNSTBEILAGEN:

	Heft		Heft
Baur-Münster, Ludwig: Dreifaltigkeit und Leben Jesu. Wandteppich in Warendorf	1	Marxmüller, Anton: Ruhe auf der Flucht	2
Birgitta, Hl.: Holzfigur im Kloster Vadstena (Schweden)	11	Nord-Transsylvanien, Holzkirche in	8
Broniewska, Janina: Madonna	10	Rom, S. Maria ad nives: Dreimal wunderbare Mutter	3
Burkart-München, Albert: Simon von Cyrene hilft Jesus das Kreuz tragen	6	Romeis-München, Karl: Herz-Jesu Haupt, Holzfigur in Teublitz (Oberpfalz)	12
Ford in Rye, Miß Lauren: St. Franziskus	4	Utsumi: Die Landung Franz Xavers und Bruders Johann Fernandez im Herbst des Jahres 1550 bei Shimonoseki	7
Holzmeister, Clemens: Pfarrkirche in Cleve (Rhld.)	9		

II. ABBILDUNGEN IM TEXT:

a) ÄLTERE KUNST

(Die Abbildungen sind im allgemeinen geordnet nach den Namen der Künstler oder ihrem Standort)

	Seite		Seite		Seite
Altomünster: Grundriß des Birgittenklosters	341	Augsburg, Benediktinerstift St. Stephan in: Das Glas des Abtes Waltho von Wessobrunn	123	Boston, Massachusetts: Trinity Church	71
— Klosterkirche St. Birgitta. Deckengemälde	342	Augsburger Stecher: Die fünf ersten Stationen	162	Bukarest, Altes Ikon in der Metropolitankirche zu: Christus Salvator	238, 242
— Inneres	343			Campana, Pedro: Beweinung Christi	85
— Inneres gegen Westen	345			Champaigne Phil. de: Kardinal Richelieu	89
— Dornenkrönung Christi aus einem illustrierten Regelbuch des Birgittenklosters Altomünster	345	Bamberg: Domkreuzgang: Mauleselskulpturen	152, 153	Chiemgau, Kuppeltürme in: (Zeichnungen v. August Böhm)	155
— Schale der hl. Birgitta	351	Birgitta, Hl.: (Aus der Weltchronik von Schedel, Nürnberg 1394)	352	Correggio: Anbetung des Kindes	79
Antonio, San, Texas: Missionskirche der Unbefleckten Empfängnis	67	Birgittinischer Kirchenbau	322–352	— Beweinung Christi	81
		Boston, Massachusetts: King's Chapel	70	Coter, Colyn de: St. Michael	83

	Seite
Coxcie, Michiel: Kreuzigung	87
— Brüsseler Teppich mit Darstellung des Turmbaus zu Babel	91
Curtea de Argeş: Fürstenkirche Domnească in	230
Damian-Bukarest: Dreifaltigkeitsfresken	243
Danzig: Birgittenkloster, Grundriß	338
— — Außenansicht	339
— — Innenansicht	340
Demsus, Kirche in	226
Dettelbach a. M., Wallfahrtskirche in	170
Dragomirna (Bukowina): Kirche von	229
Duisburg, Städt. Museum: Hausaltären	57
Feuchtmayr, Josef: VIII. Kreuzwegstation	172
Fischbachau: XII. Kreuzwegstation	171
Fränkische Meister: XI. Kreuzwegstation	170
Führich, Josef: II. Kreuzwegstation	173
Gnadenberg (Oberpfalz): Ansicht von	329
— Birgittenkloster, Grundriß	329
— — Ansicht der Klosterkirche	331
Göz-Augsburg, G.B.: XIII. Kreuzwegstation	163
Göz und Klaber-Augsburg: XIV. Kreuzwegstation	163
Graz, Gnadenbild in der Maria-Hilf-Kirche	63
Hagia Sophia-Istanbul: Grabungsplan von der	31
Hausaltären mit der Madonna von Kevelaer. Um 1690	57
Heltau (Siebenbürgen), Befestigte Kirche in	234
Hermannstadt, Alt- (Siebenbürgen): Pfarrkirche	235
Hirschbrunn, Kreuzwegstationen in	172
Holzschnitte, alte rumänische	244, 245
— polnische	312, 313
Inés, Santa, bei St. Bárbara (Kalifornien)	73
Ingstetten: Kreuzwegstation	172
Jalomiciora (Karpathen): Kleines Kloster in der Grotte von	227

	Seite
Käppele bei Würzburg, Kreuzweganlage zum	168
— XIV. Station	169
Klauber-Augsburg: Kreuzwegstationen	162
Krafft, Adam: II. Kreuzwegstation	161
Kraftshof bei Nürnberg: Befestigte Kirche	234
Kreuzwegstationen	161—191
Magdalena, Hl.	85
Mariager Kloster: Von Nordost	346
— Klosterkirche: Schnitt gegen den Bruderchor	347
Maribo (Dänemark): Klosterkirche, Grundriß	348
— Kirchenansicht, Inneres	349
— — Seitenschiff	351
Mariendal-Kirche bei Reval: Grundriß	332
— Birgittenkloster, Gesamtansicht am Fluß	333
— Ruine, Gesamtansicht und Innenansicht	335
— — Westgiebel	337
— — Westportal	337
Marmarosch, Holzkirche in der	226, 227
— Votivkreuz auf einem Friedhof der	240
Monterey, (Kalifornien): Church S. Carlos de Borromeo	71
München, Hl.-Geist-Kirche: VII. Kreuzwegstation	171
Neu-Birnau: VIII. Kreuzwegstation	172
Oberdingolfing: Kreuzwegstation	167
Obermayer, Matthias: XIII. Kreuzwegstation	170
Old Lyme, Connecticut: Congregational Church	71
Orley, Barend van: Bildnis des Kanzlers Carondelet	89
Overbeck, Friedrich: XIV. Kreuzwegstation	173
Petrak: Kreuzwegstation	173
Putna (Bukowina): Gesticktes Kissen im Kloster von	241
Rom, Vatikan: Kreuzwegstation	173
Roßhaupten: Kreuzwegstation	167
Rumänische christliche Kunst	225—247
Savannah, Georgia: Christ Church	71

	Seite
Schäßburg (Siebenbürgen): Stundenturm	235
Schedel, Hl. Birgitta	352
Sucevita (Bukowina): Kloster von	231
— Die Kirche des Klosters, Äußeres und Portal	233
— Getriebener Silbereinband eines Evangeliums	239
— Alte Stickerei im Kloster	241
Taos, New Mexico: Missionskirche der Indianer	73
Tartlau (Siebenbürgen): Innenhof der Kirchenburg von	230
Temesvar, Pfarrkirche in	237
Tiepolo, Domenico: Kreuzwegstation	165
Tizian: Herabkunft des Hl. Geistes	75
— Verklärung Christi auf Tabor	77
Tucson, Arizona: Mission San Xaver, Äußeres, Altar, Portal	69
Vadstena, Oestergötland: Kirche von Osten	323
— Blick auf die Ruinen der Bauten westlich der Klosterkirche	325
— Innenansicht der Kirche	325
— Innenansicht der Kirche nach einem holländischen Holzschnitt	326
— Beichtfenster in der Nordwand des Brüderrhores	327
— Beichtvatersitz mit Fenster	328
Valeni de Munte, Museum von: Altes Silberkreuz	240
Voronet (Bukowina): Kirche von	229
Wagner, Peter: Kreuzweganlage zum Käppele bei Würzburg	168
— Kreuzwegstation	169
Wallfahrtsmadonna	313
Wessobrunn, Das Glas des Abtes Waltho von	123
Weyden, Goosen van der: Legende der hl. Dymphna	83
Windberg, Kloster: Kreuzwegstation	170
Wink, Christian: Kreuzwegstation	163
Wink, Johann Chrysostomus: Kreuzwegstation	166
Würzburg, Fränk. Luitpoldmuseum: Syrisches Nuppenglas	123
Zamca (Bukowina): Klosterkirche in	225
Zick, Januarius: Kreuzwegstation	165

b) ZEITGENÖSSISCHE KUNST

(Die Abbildungen sind im allgemeinen geordnet nach dem Namen der Künstler)

	Seite
Acheren-Beuel, K.G. van: Tabernakel in der Christus-König-Pfarrkirche zu Cleve	281
Albertson, Wilson, Richardson in Seattle: Kirche zum hl. Josef: Inneres	98
— — Äußeres	99
Anthony, Wilfried, in New-York: Kirche St. Katharina von Siena in New-York	103
Atkins-Boston, Alb. H.: St. Patrick	119
Bahn-Münster i. W., Ernst: Muttergottes zu Telgte	38
— Ruhe auf der Flucht	39
Bartmann-Köln-Braunsfeld, Heinrich: Hl.-Kreuz-Kirche in Köln-Merheim. Eingangsseite	27
— — Hauptschiff	28
— — Taufkapelle	29
— — Grundriß	30
Bartoszewicz, Włodzimierz: Der Kreuzigte	311
Baudisch, Gudrun: Stuckdecke in der Dr.-Seipel-Dollfuß-Gedächtniskirche	269
Baumhauer-München, Felix: Kreuzwegstation	177
Baur-München, Karl: Kreuzwegstation	186
— Kruzifix, St. Heinrich, Bamberg	355
— Herz-Jesu-Seitenaltar für Zweibrücken	357
— — in St. Joseph in Augsburg	357
— — für Pallottinerkirche in Limburg	357
— St. Anton in der Antoniuskapelle in Augsburg	353
— Kreuzweg, Elisabethenstiftung Lainingen a. D.	371

	Seite
Baur-Münster i. W., Ludwig: Christus mit Aposteln und Engeln	1
— St. Franziskus	2
— Der verlorene Sohn	3
— Lamm Gottes	4
— Herz Jesu	5
— Mutter Gottes	5
— Der Gang nach Emmaus	6
— Hl. Cäcilia	8
— Glaube, Hoffnung und Liebe	9
Bergmann, Josef: Wandfresken in Olching. Geschichte des hl. Paulus und Propheten	130
— — Geschichte des hl. Petrus und Propheten	131
— — Berufung des hl. Apostels Petrus	132
— — Verleugnung des Petrus	133
— — Die Heidenpriester von Lystra wollen den Apostel Paulus und Barnabas als Götter verehren	134
— — Ausschnitt aus der Berufung des Petrus	135
— — Heidenpriester von Lystra	136
— — Christuskopf aus der Berufung Petri	136
— — Prophetenköpfe Habakuk und Nathan	137
— St. Christophorus in der Taufkapelle von St. Maximilian in München	138
— Wandfresken in Olching bei München. Blick zur Apsis	139
Bertram-München, Walter: Die sieben ersten Stationen in der Kirche zu Waldsüßbach	180
Beuroner Kunstschule: XII. Station (Stuttgart, Marienkirche)	174

	Seite
Blocherer-München, Karl: Christus an der Geißelsäule	35
Blum, Anita: Madonna am Tajo	14
— Singende Engel	14
— Maria Lichtmeß	15
— Madonna mit der Diselblüte	15
— St. Antonius im Hedwigsdom zu Berlin	16
Böhlmb-München, August: Zeichnungen von Kuppeltürmen i. Chiemgau	155
Bouillon-München, Irene Gräfin: Der Auferstandene	52
Brockmann-Eichstätt, S. M. Dorothea: St. Walburg	38
Broniewska, Janina: Muttergottes von Masovien	302
Brulkalscy, Barbara und Stanislaw: Fabrikkapelle (Modell)	296
Bunsch: Christus am Ölberg	289
Burger-Mayen, Carl: Apokalypse	60
— St. Wendelin	61
— Spaziergang der Hl. Familie	62
Burger-Mayen, Karl: I. Station	183
Burkart-München, Albert: V. und VI. Station	181
Byrne, Barry: Kathedrale in Tuusa	108
Carthy in Chicago, J. Mac: Kapelle im Seminar St. Maria am See Mundelein (Ill.). Äußeres	106
— — Inneres	107
Ch'en, Lucas: Jesus und die Jünger zu Emmaus	212
— Predigt des Bischofs von Monte Corvino	212

	Seite
Ch'en, Malklasse: Flucht nach Ägypten	212
— Ruhe auf der Flucht	212
— Hl. Augustin mit Jesuskind	213
— Maria als Kaiserin von China	213
— Kreuzigungsgruppe, Kassette in rotem Lack	217
— Muttergottes	217
Cholodnyj, Peter: Ikonostas in der Griechisch-Ukrainischen Seminar- kapelle in Lemberg	317
— Königstor	318
— Mutter Gottes	319
Chorherr, Georg: Killerschule, St. Rochus	373
— St. Christophorus. Arrach b. Lam	373
Coletti, Josef: Hl. Maria	118
— Hl. Johannes Ev.	118
Collins & Sohn, T. J.: Kirche des hl. Johannes Ev. in Waynesboro	102
Connell u. Shaw in Boston: Kloster der Unbefleckten Empfängnis mit Kapelle in Malden (Mon.)	104
Connick, Charles J.: Taufkapellen- fenster	114, 116
— Glasfenster	115
Degen-M.-Gladbach, August: Glas- fenster	252
Dieckmann, Heinrich: Glasfenster	251
Dinnendahl-Münster, Hans: XIII. Sta- tion	191
Dobner-Wien, Josef: X. Station	183
Dunikowski, Xavery: Hl. Mönche am Portal der Jesuitenkirche in Krakau	299
— Relief des Evangelisten Markus	297
Esseö, E. von: Verkündigung für das Dominikanerinnen-Missionskloster in Schlehdorf (Obb.)	370
— Mater Dolorosa, Altarmittelstück	378
Faulhaber-München, Hans: Metallaltar für das Berchmannskolleg in Pullach	365
— Himmelskönigin für Pyrbaum	366
Fesca, Margit: Hirtenidyll	147
— Maria und Johannes	148
— Trauernde	148
— Anna Selbstdritt	149
— Hirte	150
— Krippe aus Wachs mit Stoff	150
— Engel	151
Feuerstein-München, Martin von: IX. Station	177
Fiedler-München, Toni: Hausaltar in Dresdener Privatbesitz	365
Figel-München, Albert: V. Station	175
Figel-München, Anton: XI. Station	175
Filler, Ferdinand: Ölberg-Christus, Münchener Waldfriedhof	374
Flueler, O.S.B., P. Bernard: Hl. Niko- laus von der Flüen	54
Ford in Rye, Miß Lauren: Vision der Unbefleckten	112
Fossel, Martha E.: Maria Trost	38
— Maria Hilf	38
Fuchs-München, Ludwig: Altarrelief für die Anstaltskapelle des Priester- seminars in Steinfeld (Eifel)	353
Fugel, Gebh.: Berufung der kleinen Maria, Wandfresko in Mindelheim	156
— Geburt Christi, Wandfresko in Min- delheim	156
— XIV. Station (München, St. Josefs- kirche)	174
Geißler-Köln, Wilhelm: Weihnacht	44
— St. Duns Scotus	56
Genechten, P. Edm. van: Maria	213
Gießenhoffer-Zeitler, Frau: Fresko am Portal der St. Fidelis-Kirche in Stuttgart	25
Gill, H. Mac: Kirche zum Kostbaren Blut in Astoria (Long Island)	105
Gitzinger, Peter (nicht Rupprecht): V. Station	42
— Eheandenken	45
Gorska, Pia: Flucht nach Ägypten	308
Graß-München, Otto: Abendmahl	39
— VII. Kreuzwegstation	189
Guthrie, Gordon: St. Anna (Glasfen- ster)	117
Hecker-Köln, Peter: Herbergsuche	47
— Gemälde in der Hedwigskirche zu Berlin	272

	Seite
Hemeter-München, Karl: Trauernde Maria aus der Kreuzigungsgruppe in Naila	367
Henselmann-München, Josef: Missions- kruzifix in Mü.-Ramersdorf	354
— Kruzifix für eine Waldkapelle bestimmt	364
Héras-Bombay, S. J., P.: Missions- kirche (Modell)	207
Hoff-Albrecht, Luise: Schmerzensmut- ter	37
— Muttergottes	39
Hofmann-Großenbuch-München, Kon- rad von: Altarin Hammer bei Siegs- dorf	361
Hofmann-München, Oswald: Madonna Holzmeister, Clemens: Heldendank- kirche „Maria Hilf“ in Bregenz- Vorkloster. Außenansicht	257
— Innenansicht	258
— Grundriß	285
— Franziskanerklosterkirche in Her- meskeil. Außenansicht	259
— Innenansicht	259
— Klosterpforte	260
— St. Anton am Arlberg. Außenan- sicht	261
— Innenansicht	262
— Grundriß	285
— Pfarrkirche in Wien-Dornbach. In- neres	263
— Grundriß	286
— Judas-Thaddäus-Kirche in der Krim. Wien XIX. Äußeres	264
— Inneres	265
— Grundriß	286
— Dr.-Seipel-Dollfuß-Gedächtnis-Kir- che. Äußeres	266
— Inneres	267
— Rückseite mit Eingang zur Krypta	268
— Krypta mit Grabstätten von Sei- pel und Dollfuß	268
— Stuckdecke von Gudrun Bau- disch	269
— Hauptaltar	271
— Seitenaltar	271
— Grundriß	285
— Hedwigskirche nach der Restau- rierung. Neuer Hochaltar	272
— Sakristei	272
— Pfarrkirche in Mauer bei Wien. Äußeres	273
— Grundriß	287
— Kirche St. Adalbert in Berlin. Äu- ßeres	275
— Presbyterium	275
— Inneres	276
— Grundriß	286
— Pfarrkirche in Brotdorf-Saar. Äu- ßeres	277
— Grundriß	286
— Pfarrkirche in M.-Gladbach. Äu- ßeres	278
— Inneres	279
— Kathol. Pfarrkirche Christus-König in Cleve. Inneres	280
— Grundriß	287
— Neulandschule Grinzing, Kapelle mit Altar	282
— Kapelle in Nauders (Tirol)	283
— Orgel im Dom zu Altenberg bei Köln	284
Hume, Raphael: Kapelle der Canter- bury-Schule in New-Milford	102
Jakimowicz, Konstanty: Kirche der Muttergottes vom Siege in War- schau, Äußeres und Grundriß	293
— Herz-Jesu-Kirche in Tarnów (Mo- dell)	294
Jannelli, Alfons: Skulpturen in der Kathedrale zu Tulsa	108
— Altar in der St.-Patrick-Kirche in Racine	110
— Gedächtnisaltar in der Marienkirche in Michigan City	111
— Ziborium	120
— Kelch	120
Jansen-Winkeln-M.-Gladbach, Ernst: Christus-König	41
— Hl. Familie	59
Kemper-München, Georg: X. Sta- tion	175

	Seite
Killer-München, Karl: Altar für Jeru- salem, Maria-Heimgang-Kirche	360
Kissenkötter, Hermann: IV. Station	183
Kolb, Augustin: Es ist vollbracht	51
Konarska, Janina: Hl. Isidor	313
Koweko, Andreas: Schnitzereien in der Seminar- und Kapelle in Lemberg	317
Krasnodebska-Gardowska, Bogna: Kreuzwegstation	313
Kraus, Max: Hochaltartabernakel in der Pfarrkirche in Mindelheim	157
Krause, Leopold: Weihnacht	44
Kuna, Henryk: Schmerzensmann	302
Lam, Wladyslaw: Haupt Christi	314
Lemberg, Königstor in der Seminar- kapelle zu	318
Lorch, Franz: Geißelung. Relief für den Hochaltar der Hl.-Blut-Kirche in Marquartstein (Obb.)	372
Maginnis und Walsh-Boston: Kolleg	101
— Kirche der Unbefleckten Empfäng- nis in Fall River (Mass.)	101
— Vorbereitungs-Seminar Nazareth- Hall in St. Paul (Minnes.)	100
Malczewski, Jacek: (Der Zinsgroßchen	306
Maria-Laacher-Klosterschule: Kreuz- wegstationen	185
Marzyński, Stanisław: Redemptoristen- kirche in Warschau	295
Mayer-Fassold-München, Eugen: Kreuzwegstation	188
Mehoffer, Józef: Glasfenster der Kreuz- legende im Dom zu Freiburg- Schweiz	305
— Schmerzhafte Mutter	306
Meißen, Staatl. Porzellan-Manufaktur: Weihnachtsteller	95
Mellmann, Walter: Judaskuß	40
— Kreuzabnahme	43
— St. Antonius	50
Menke-Goch, Hans: Weihnacht	53
Mestrovic-Agram, Ivan: Christus und Magdalena	10
— Verkündigung	10
— Versuchung	10
— Austreibung aus dem Tempel	10
— Mutter lehrt ihr Kind beten	11
— Christuskopf	11
— Die Engelkuppel des Mausoleums der Familie Račić in Caotat	13
— Bischof Gregor von Nin	13
Michalak, Antoni: Christus am Kreuz	307
— Kreuzabnahme	307
Miller-München, Hans und Benno: St.- Josephs-Seitenaltar in München, St. Rupert	360
Missionskunst	194—217
Miszewski, Antoni: Monumental- kruzifix	298
New-York, Grundriß der Kathedrale von „St. Johannes von Gott“ in	109
Okayama: Hl. Joachim Sakakibara	214
Oscl, Hans: Muttergottes für Grabmal Laub in Konstanz	375
Pa Luo Lin: Mater Purissima	213
Pana-Buescu-Bukarest, Maria: Die Frauen am Grabe	246
— Muttergottes mit Engeln	247
Panzer, Hans: Grabmal Uschold im Westfriedhof, München	380
Pauer-Arlau, Carl: Muttergottes, die Dornenkrone lösend	58
Pellegrini-Boston, Ernest: St. Fran- ziskus von Assisi	119
Pfeiffer, Mauritius: Verkündigungs- altar für Weiden, Herz-Jesu-Kirche	359
Pniowski, Bohdan: Die Kirche der Göttlichen Vorsehung in Warschau, Außen und Innen	291
— Kirche im Hafen Gdynia (Gdingen). Entwurf	292
Polissadiw, Wladimir: Kreuzwegstation (Genf, Ludwigskolleg)	185
Polnische Kirchenkunst	289—319
Poppe-Frankfurt a. M., Georg: Kreuz- wegstation	189
Rasp, Geo: Kreuzwegstation	190
Rechenberg, Wilhelm v. (Killerschule): Apostel Johannes	375

	Seite		Seite		Seite
Rechenberg, Wilh. v.: Taufstein in der Auferstehungskirche in München . . .	378	Schmidt, Fritz: Ziborium . . .	141	Waderé-München, Heinrich: Rosa Mystica . . .	17
Reksaamadja S. J., P.: Betende Javanen . . .	208	— Christuskopf . . .	141	— Grablegung Christi . . .	18
Richardson siehe Albertson		— Kelch . . .	141	— Grabmal mit der Beweinung Christi . . .	19
Roth, Karl: Tabernakeltür in der Franziskanerkirche in Berchtesgaden . . .	379	— Der gute Hirte . . .	142	— Der Abschied . . .	20
Rieber, Karl: St. Antonius, St.-Georgs-Kirche in Stuttgart . . .	374	— Abtstab für Banjaluka . . .	142	— Die Liebe ist stärker als der Tod . . .	21
Ripoll O. F. M., Br.: Mission hl. Barbara in Kalifornien . . .	104	— Zwei Kerzenträger . . .	142	— Engel, die die Zeit anschlagen . . .	22
Ritschert, Hanns: Ans Kreuz mit ihm Rödel siehe Wahl.	50	— Engel, die Weltkugel haltend . . .	143	— Kriegerdenkmal in Eichstätt . . .	23
Romeis-München, Karl: Christus Salvator in Gräfelting . . .	354	— Gruppe aus der Monstranz . . .	143	— Der müde Wanderer . . .	24
— Madonna am Eingang des Krankenhauses in Hammelburg . . .	367	— Dreiarmer Leuchter . . .	143	Wahl und Rödel-Essen: Kriegerehrung in Straelen mit Kreuzweg . . .	184
Rosen, Jan Henryk: Verkündigung . . .	309	— Relief der Verkündigung auf einer Glocke . . .	144	Walach, Jan: Der Gekreuzigte . . .	315
— Begräbnis des hl. Odilo . . .	309	— Monstranz . . .	145	Wallisch, Georg: Kreuzweg-Landau-Pfalz . . .	371
Roth-München, Karl: Kreuzwegstation	188	Schmidt-Wilmette, Henry: Hochaltar in einer Kirche zu Chicago . . .	111	Walsh siehe Maginnis	
Rudolph, Jakob: Kreuzweg. Ichenhausen-Schwaben . . .	371	Schmutzer-Iko: Herz Jesu . . .	208	Weckbecker-München, Josef: Kreuzwegstation . . .	175
Rupprecht, Wilhelm muß heißen: Peter Gitzinger-München . . .	42	Schüller-Aachen, Sepp: Prozessionsfahne für Afrika-Mission . . .	202	Weihnachtsteller . . .	95
Rupprecht, Wilhelm: Kreuzwegstation	187	Schultz-Tattenpach-Berlin, Hannes: Kreuzwegstation . . .	182	Wendling-Echternach, A.: St. Franziskus . . .	55
Salomoun, Heinrich: Hl. Bruder Konrad, St.-Franziskus-Kirche in München . . .	358	Schumacher-München, Philipp: Kreuzwegstationen . . .	179, 182	— Schifffenster in der Krankenhauskapelle „Heliar“ in Weilerbach (Luxemburg) . . .	253
Schaumann-München, Ruth: St. Michael . . .	48	Schwarz-New York, Frank H.: Hl. Familie in der St.-Josephs-Kirche in Westorange (N. J.) . . .	113	— Ausschnitt aus dem Chorfenster der Krankenhauskapelle „Heliar“ in Weilerbach . . .	254
— Der Gute Hirte . . .	49	Schwegerle-München, Hans: Christus, St. Nikolai-Kirche Stralsund . . .	355	Wilson siehe Albertson	
— Mutter Gottes v. guten Rat St. Antonius für die Franziskaner-Kirche in Hagen . . .	368	Shaw siehe Connell		Wurm, H. Georg: St. Vitus flieht auf dem Schiff . . .	46
— Madonna, Dreikönigskirche i. Neuß . . .	369	Skoczylas, Wladyslaw: Hl. Sebastian . . .	313	Wydra, Jan: Christi Geburt . . .	311
— Herz Jesu, Dreikönigskirche i. Neuß . . .	369	Slocovich-Salmona, Adelaide: Muttergottes von Engeln verehrt . . .	35	Wypianski, Stanislaw: St. Franziskus . . .	304
Schelhasse-Berlin: Kreuzwegstationen	178	Stapp, Elisabeth M.: Taufstein in der St.-Sebastians-Kirche in München . . .	376	Zeitler-Stuttgart, Josef: Portal St.-Fidelis-Kirche in Stuttgart, Fresko: Gießenhofer-Zeitler, Stuttgart . . .	25
Scheuerle-München, Paul: Pietà in Liebenau (Württ.) . . .	361	— — Bekrönungsfigur hierzu . . .	376	— Detail der Portalplastik an der St.-Fidelis-Kirche in Stuttgart . . .	26
— Seitenaltar in St. Sebastian, München . . .	363	Strieder, Jakob: Porträt . . .	382	Zerych, Romuald: Hl. Franziskus von Assisi . . .	303
— Herz Mariä, St. Stephan in München . . .	367	Szczepkowski, Jan: Teil eines Holzschnitzaltars . . .	300	Zwiener-Breslau, Bruno: Gehet hin und lehret alle Völker . . .	36
— Kreuzweg für Rosenharz bei Ravensburg . . .	371	— Holzsaltar . . .	301	— Vor Blitz und Ungewitter bewahre uns, o Herr . . .	37
		Taschner-Obermenzing, L.: St. Martin . . .	36		
		Toda, R.: Visitatio . . .	214		
		Tophinke-Koblenz, W.: Kreuzwegstation . . .	183		
		Trzcińska-Kamińska, Zofja: Annunziata . . .	299		
		— Muttergottes . . .	299		



LUDWIG BAUR-MÜNSTER I. W.: CHRISTUS MIT APOSTELN UND ENGELN. MOSAIK

Krypta des katholischen Karitaskrankenhauses in Köln-Hohenlind

DER MALER LUDWIG BAUR

Von AUGUST HOFF

Unter den jüngeren Künstlern, die zur kirchlichen Monumentalmalerei berufen erscheinen, gewinnt Ludwig Baur ständig an Bedeutung. Zu Freising geboren, erlernte er das Handwerk und beherrscht die Techniken gründlich. Dann war er bei Lois Gruber in München, der den monumentalen Aufgaben und Malmethoden besonders nachging. Nach seiner Studienzeit auf der Akademie in München arbeitete der Künstler noch unter Professor Josef Schmuderer in der Denkmalpflege und im Restaurieren von Kunstwerken. So war Baur vielseitig vorbereitet, als er nach Münster zog, um dort zunächst die Kapelle des Gesellenhauses auszumalen¹⁾. Dann folgte die Ausmalung der rassigen Heilig-Geist-Kirche in Münster des Architekten Walter Kremer. Er schuf hier Fresken über dem Haupt- und den Nebentären und Sgraffitogestalten an der Kanzel.

Alten Kirchenräumen konnte Baur mehrfach in vorbildlicher Weise durch farbige Ausgestaltung neues Leben geben. Die schöne Halle der Stadtkirche in Warendorf i. W. faßte er in sehr feinen Tönen, machte mit Hans Dinnendahl zusammen den Altarumbau um ein Werk aus der Nachfolge Conrads von Soest und malte seitlich vom Altare Apostelgestalten als Fresken. Eine ungewöhnlich schöne Aufgabe war die Wiederherstellung des herrlichen und ehrwürdigen Raumes der romanischen Zisterzienserkirche Marienfeld i. W., der stumpf und tot unter dem Leimfarbenanstrich des 19. Jahrhunderts erschien. Der prachtvoll lebendig wirkende Stein wurde freigelegt; die Wände erhielten einen in sich bewegten Kalkanstrich durch Auftragen von Kalkklasuren über farbigen Untergrund. Die Barockausstattung wurde in ihrem farbigen Leben wiederhergestellt und dem Raum eingestimmt. Mit ähnlichen Mitteln farbiger Behandlung wurde der malerische Raum der frühen Jesuitenkirche St. Peter in Münster aus dem ausgehenden 16. Jahrhundert zu neuer lebensvoller Einheit zusammengefaßt. Augenblicklich gestaltet Baur die Wandbehandlung der Pfarrkirche von Gronau.

¹⁾ Vgl. Die christliche Kunst XXV (1928/29), S. 234 ff.



LUDWIG BAUR-MÜNSTER I.W.: ST. FRANZISKUS
Fresko in einer Zelle des ehemaligen Augustinerklosters
Marienthal bei Wesel



LUDW. BAUR-MÜNSTER I.W.
ST. FRANZISKUS
Sgraffito

Drei Zellen des ehemaligen Augustinerklosters Marienthal bei Wesel schmückte dieser Künstler mit Fresken. Die eine Wand nahm ein ungemein feines Franziskusbild auf (Abb. S. 2). Es ist eine knappe Wesensschau des Heiligen. Mit wenigen Mitteln ist die heitere Armut, die strahlende Reinheit im großen Blick, die männliche Kraft der Selbstüberwindung, die Klarheit und Einfachheit seines Denkens gestaltet. Die leichten Lasuren der Farbflächen erhöhen auch die geistige Transparenz. Kindlich zart und lieblich, klar und mild, blütenhaft rein und licht ist die Madonna auf der Wand einer anderen Zelle erfaßt. Freudig ist der Klang der Farben; fest ist hier der Aufbau der Komposition und des Liniengerüsts. Herb dagegen ist die dritte Szene des Verlorenen Sohnes in Farbe und Form geschildert (Abb. S. 3). Erdfarben ist nun der Klang der Malerei, strenger die Führung der Linien. Die menschlichen Wirrsale sind zu Füßen des Heimkehrenden an der Vaterbrust dargestellt. Oben kreist um diese Gruppe der Frieden des häuslichen Bezirks.

Bedeutsam ist die Beschäftigung dieses Malers mit der Technik und der eigentümlichen Komposition des Mosaiks. Er setzte selbst eine Reihe von Werken in Stein- und Glasmosaik. Die Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst 1934 brachte in farbiger Wiedergabe „Unsere liebe Frau von Hohenlind“, ein Mosaik an einer Kapellenwand von Böhm's Karitas-Krankenhaus-Kirche in Köln. Aus Steinen erbaut sind die straffen Linien der Komposition, die die innere feste Fügung des geistigen Madonnenbildes, das unserer Zeit zu schauen aufgegeben ist, umreißen. Stark und groß ist hier die Mutter des Herrn erfaßt; sie ist die Priesterin, die Herrin. Perlend sind die einzelnen Pasten gegeneinander gesetzt; das gibt dem Bilde geheimnisvolles Leuchten aus der Tiefe. Auf einem Grabmal des schönen Friedhofs um die Klosterkirche Marienthal findet sich ein weiteres Madonnenbild von leuchtenderem Klang und lieblicherer Form und Auffassung. Eine andere Madonna mit Kind ließ der Künstler über einem Marienaltar der St. Matthias-Kirche in Duisburg-Meiderich in die Wand ein. Es ist weicher in der Farbe, milder in dem Fluß der Linien. So wandelt Baur das große Thema der Gottesmutter in geistiger und darum auch formaler



LUDWIG BAUR-MÜNSTER I.W.: DER VERLORENE SOHN

Fresko in einer Zelle des ehemaligen Augustinerklosters Marienthal bei Wesel

Art ab. Sehr bemerkenswert ist die Herz-Jesu-Darstellung über einem zweiten Altar dieser kleinen Matthiaskirche (Abb. S. 5). Hier greift der Künstler die mittelalterliche Schau des heiligsten Herzens in der Johannesgruppe auf. Auf diesem Mosaik zieht Christus den Lieblingsjünger und in ihm alle Menschen an sein liebendes Herz. Fest ist diese Gruppe komponiert, um die innere innige Verbundenheit zum Ausdruck zu bringen. Christus ist mit der Dornenkrone gekrönt, dem Zeichen seiner sich hinopfernden Liebe. Herb ist auch der Farbklang; nichts haftet der Darstellung an von der kitschigen Sentimentalität, in die der große Gedanke des Herzens Jesu abgesunken ist. Ein großes Christusmosaik war für die Unterkirche von Hohenlind gedacht. Es zeigt die gewaltige Gestalt des Salvators zwischen Aposteln vor Engelchören (Abb. S. 1). Es ist Steinmosaik von ernsten stumpfen Tönen. Wie auf Mosaiken des 4. und beginnenden 5. Jahrhunderts erhellen Lichtflecke, die das Bild durchziehen, die höhere Ebene der Betrachtung. Der musivische Charakter ist an diesen großen Vorbildern, deren gewaltige künstlerische Bedeutung sich der Gegenwart erst wieder enthüllte, offensichtlich geschult. Aus der Verdichtung malerischer Werte und nicht aus der zeichnerischen Linie heraus ist das feste Gerüst der Komposition entstanden hier wie dort. Große Aufgaben sollten heute in solcher Form gelöst werden. Ein kleineres ganz symbolhaftes Mosaik mit dem Lamm Gottes, das sein Herzblut in den Kelch verströmt, über dem Buch mit sieben Siegeln und vor dem Kreuz wurde in Rom und auf anderen Ausstellungen mit großem Erfolg gezeigt (Abb. S. 4). Auch hier ist aus der inneren Erfüllung des Symbols lebendige künstlerische Gestaltung geworden. Form und Gehalt schaut jeder echte Künstler in der Gnade der Stunde zugleich.

Auch eine andere edle Technik der monumentalen Wandmalerei, das Sgraffito, liegt diesem Künstler sehr am Herzen. Er machte eine Reihe von Proben von holzschnittartiger Eindringlichkeit im Atelier. Meist begnügt er sich mit zwei Putzschichten. Auf einer Wand der Fassade des Pastor-Jakobs-Heimes in Mülheim-Ruhr, das von dem Architekten Emil Pfoser



LUDWIG BAUR-MÜNSTER I.W.: LAMM GOTTES. MOSAIK

aus Mülheim in ausgezeichnet klarer Zweckgesinnung und rassiger zeiteigener Art gebaut wurde, stellte Baur mit sehr sparsamen Mitteln und gerade darum sehr eindringlich und groß wirkend den Gang nach Emmaus dar (Abb. S. 6). In der weißen Wand sitzen vertieft die Linien und Flächen in Schwarz in schnittiger Führung wie beim heutigen Holzschnitt. Die Gruppe ist auch im Maßstab ausgezeichnet dem Bau eingefügt. Die Technik des Sgraffitos hat sich in unserem Gebiet, wo Fresko an der Außenwand unmöglich ist, gut bewährt.

Natürlich mußten diesen Künstler auch die Möglichkeiten der Glasmalerei locken. Hier sind vor allem die neuen Fenster für die Heilig-Geist-Kirche in Münster zu nennen. Über der Orgelempore sitzt ein hohes schlankes Fenster, das die heilige Cäcilia zum Motiv nahm (Abb. S. 8). Auf einem tonigen, streng gezeichneten Untergrundteppich erhebt sich die hohe Standfigur in ruhiger klarer Zeichnung. In der darüber schwebenden Gruppe musizierender Engelchen lockert sich die Komposition auf. Die Farben von tiefem Klang sind sehr tonig und malerisch gegeneinander gesetzt. Kostbar leuchten einzelne Flecke daraus hervor. Gläser und musivischer behandelt sind die drei Glasteppiche der südlichen Seitenwand. Die Symbole der drei göttlichen Tugenden sind die zentralen Motive (Abb. S. 9). Die Symbolfarben bestimmen den Grundakkord in Blau, Grün und Rot. Die Teppiche sind mit kleinen Kreuzen, mit der Krone, dem Anker, mit Fischen und Herzen durchwoben. Sehr lebendig ist die glasmalerische Behandlung, die W. Derix besorgte. Auch kleineren Arbeiten für kirchlichen Gebrauch kam die Gestaltungskraft dieses Künstlers zugute. So entwarf er eine Reihe liturgischer Gewänder. Einen großen gestickten Dreifaltigkeitsteppich schuf er für die Stadtkirche von Warendorf (Kunstdrucktafel). Um die große Dreifaltigkeitsgruppe sind Szenen aus dem Leben Jesu ganz illustrativ angeordnet. Schrift zieht sich ornamental und dem Sinne nach verbindend durch die ganze Komposition durch, die noch ein wenig verwirrende Fülle zeigt.

Tafelmalereien religiösen Inhaltes malte er meist auf Sperrholz. Vor allem schuf er sehr bedeutsame kirchliche Gebrauchsgraphik. So entstand ein außerordentlich packender Kreuzweg in Lithographie, der denn auch in einer Reihe von Kirchen seine Anwendung fand. In gleicher Technik schuf er auch Kommunion- und Primizandenken. Sehr ergreifend ist ein größeres Litho eines Christus am Ölberg, auf dem nichts als die hingeworfene Gestalt des



LUDWIG BAUR-MÜNSTER I.W.: HERZ JESU
Mosaik in der St. Matthias-Kirche
in Duisburg-Meiderich



LUDW. BAUR-MÜNSTER I.W.: MUTTER
GOTTES. — Mosaik aus Marmorsteinchen
St. Matthias in Duisburg-Meiderich

Herrn in kraftvoller Schwarz-Weiß-Wirkung gegeben ist. Weiterhin ist ein Kreuz in Majolika für das christliche Haus zu nennen. In den Grund sind die Linien eingegraben und die Farbglasuren sparsam auf dem weißen Grund eingetragen.

So sind die Gebiete der Betätigung dieses jungen Künstlers weit abgesteckt. Frisch und lebendig ist jede dieser Aufgaben angefaßt mit sicherem Instinkt für die Materialien und die Techniken. Aus feiner und tiefer Schau sind diese Mittel dem inneren Gehalt dienstbar gemacht.

IVAN MEŠTROVIĆ

Von HEINZ GRUNERT

Als der 32 jährige Mestrovic im Jahre 1915 in London seine Werke ausstellte, wurde er dort als der bedeutendste Bildhauer religiöser Themen seit den Zeiten der Renaissance begrüßt. Zwanzig Jahre sind seitdem vergangen, und dazwischen liegt der fürchterlichste aller Kriege. Ein so tief religiöser Mensch wie Mestrovic suchte inmitten all dieses Leidens, all dieser Not Zuflucht in dem Glauben an den Allerhöchsten, und in seinem Mitleid und seinem Flehen um das Heil seiner Mitmenschen wandte er sich mehr noch als früher der biblischen Geschichte zu, zwang Stein und Holz der hohen Lehre und seinen Gefühlen Ausdruck zu geben.

Will man den Künstler und sein Werk recht verstehen, so muß man auch ein wenig über seine Persönlichkeit unterrichtet sein, muß einiges über seinen Werdegang, die Umgebung, in der er aufwuchs, die Einflüsse, denen er ausgesetzt war, wissen. Der Name Mestrovic ist auch bei uns nicht unbekannt, doch über seine Persönlichkeit ist man wenig unterrichtet, und auch seine Werke sind nur wenigen ein Begriff¹⁾.

¹⁾ Vgl. auch den Bericht über die Ausstellung seiner Werke in „Die christl. Kunst“ XXXI. (1934/35), S. 277.



LUDWIG BAUR-MÜNSTER I.W.: DER GANG NACH EMMAUS
Sgraffito an der Pastor-Jacobs-Stiftung Mülheim-Ruhr

Ivan Meštrović ist ein Bauernsohn. Er ist stolz darauf, und wir Deutsche verstehen das. Seine Heimat ist der dalmatinische Karst, der kleine Flecken Otavice im Hinterlande der Hafenstadt Split, wenngleich er in dem kleinen slawonischen Dorfe Vrpolje, wo sich seine Eltern zufällig aufhielten, 1883 geboren wurde. Arm ist das Volk dort, aber gesund und gottesfürchtig. Man hat nicht mehr als das bißchen kargen Boden, den man dem Stein in harter Arbeit abringen und vor Sturm und Regen schützen muß. Nur wer einmal in diesen landarmen Karstgebieten gereist ist, weiß, mit welcher Zähigkeit und Ausdauer der dortige Bauer sein täglich Brot verdienen muß. Würde er noch Mißernten, Naturkatastrophen oder sonstige Übel mit in Rechnung stellen, möchte er gar nicht den Mut aufbringen, überhaupt erst anzufangen, das Feld zu bestellen. So aber sieht er gläubig nach oben und hofft auf Gott, der keinen rechtschaffenen Menschen untergehen läßt.

In dieser Welt der Gläubigkeit und Frömmigkeit, der Armut, aber auch der Freiheit und Kraft wuchs der kleine Ivan auf. Vom Vater und Onkel lernte er aus Baumrinde allerlei Figuren schneiden, und bald schon entstand der erste holzgeschnittene Christuskopf, dem

später noch viele folgen sollten. Wie meisterhaft ist bereits in diesen Jugendwerken das menschliche Leid in den Zügen des Gekreuzigten zum Ausdruck gebracht (Abb. S. 11). Es nimmt nicht weiter Wunder, daß man den nunmehr 17jährigen zum Studium nach Wien schickte, wo er vier Jahre studierte und arbeitete.

Bereits damals wurden kunstfreundliche und kunstverständige Kreise auf ihn aufmerksam, und der junge Künstler konnte mit Stolz den Erfolg für sich buchen, daß wenig später seine jetzige Vaterstadt Agram eines seiner Jugendwerke, den Lebensbrunnen, ankauft und vor dem dortigen Theater aufstellt. Es folgte die traditionelle Reise nach Italien, und auch Paris und die Persönlichkeit eines Rodin haben zweifelsohne die Entwicklung des schon früh zu Ehren gekommenen Bildhauers beeinflußt.

Während des Weltkrieges entstand seine schönste Folge holzgeschnittener Szenen aus der biblischen Geschichte (Abb. S. 10). Niemand hatte ihm dazu den Auftrag gegeben, niemand außer er selbst; und noch heute befinden sich die Reliefs mit ganz wenig Ausnahmen in seinem Besitz. Ein Stück, die Grablegung, hat die Tate Gallery in London erworben. In der Beschäftigung mit den alten und doch ewig jungfräulichen Motiven aus dem Leben und Sterben Jesu Christi suchte er Vergessen des fürchterlichen Völkermordens, näherte er sich Schritt für Schritt dem allein würdigen Ziel allen menschlichen Strebens, dem Ziel, das ihm durch den Krieg plötzlich in so weite Ferne gerückt schien: Harmonie und Vollendung. „Für mich bedeutet es nicht Mißerfolg, wenn nicht alle meine Werke religiösen Inhalts in Kirchen stehen. Meine einzigen Bedenken sind, ob ich wohl das, was ich erfaßte, auch überzeugend und tief genug zum Ausdruck brachte“. So sagt er von sich selbst.

Von der Verkündung bis zur Grablegung, von der Geburt bis zum Tode schildert er auf seine Art die christliche Lehre. Alle seine Reliefs reden eine eindringliche Sprache und bedürfen keiner Erklärung. Von welcher fast dramatischen Wucht ist die „Verkündung“ mit der visionären Gestalt des Engels (Abb. S. 10), dem Strahlenbündel im Hintergrunde und der von der Erscheinung geblendeten Maria, wie wundervoll scharen sich die Engelsköpfe um das betont edle und würdevolle Antlitz der Gottesmutter mit dem Christuskinde, mit welcher Demut hockt die büßende Magdalena Christus zu Füßen (Abb. S. 10), und nun erst das Gesicht Jesu Christi bei seinem Gebet auf dem Ölberge, wie edel und ergeben trotz aller Zeichen innerer Qual!

Man hat Meštrović einen Expressionisten genannt, genannt in jenen Kreisen, die nun einmal einen Künstler stilistisch eingruppieren zu müssen glauben. Es ist müßig, darüber zu diskutieren. Begnügen wir uns damit, daß die starke Persönlichkeit Meštrović's eine ihm eigene Gestaltungsart geschaffen hat, die einen Meštrović unter 100 anderen Werken sofort erkennen läßt. Bisweilen durchaus naturalistisch, bevorzugt er doch eine Art linearer Gestaltung, einen gewissen Parallelismus in der Linienführung und eine Ausdruck steigernde Vereinfachung der Form; und dies nicht nur in seinen Reliefs, sondern auch in seinen Skulpturen. Ein Meisterbeispiel dafür ist die jedem Dalmatienreisenden bekannte Kolossalstatue des Bischofs Gregor von Nin im Peristyl von Split (Abb. S. 13).

Meštrović spricht von seinen Werken selbst folgendermaßen: „Was ich geschaffen habe, ist nur Aufzeichnung, Skizze und Entwurf dessen, was ich einst ersehnt und geplant, was ich in vollkommener, abgerundeter Form geben wollte. Ich kann mich des Gefühls nicht erwehren, daß meine besten Skulpturen von mir noch unentdeckt tief im Gestein der Berge ruhen. Ich schnitt nur aus der obersten, von Sonnenglut verbrannten und Gewitter zerwühlten dünnen Schichte armselige Skizzen für echte Gestaltungen mächtiger Blöcke.“

Die Freunde seiner Kunst dürften in diesem Falle anderer Meinung sein. Aber der Künstler ist sich selbst nie genug und darf es nicht sein, denn nur immerwährendes Streben nach einer nie erreichbaren göttlichen Vollkommenheit wird Werte schaffen. Von diesem Streben ist Meštrović beseelt. So dürfen wir also noch manches Werk seines Geistes, seines Glaubens und seiner Kunstfertigkeit erhoffen.

DIE MALERIN UND BILDHAUERIN ANITA BLUM

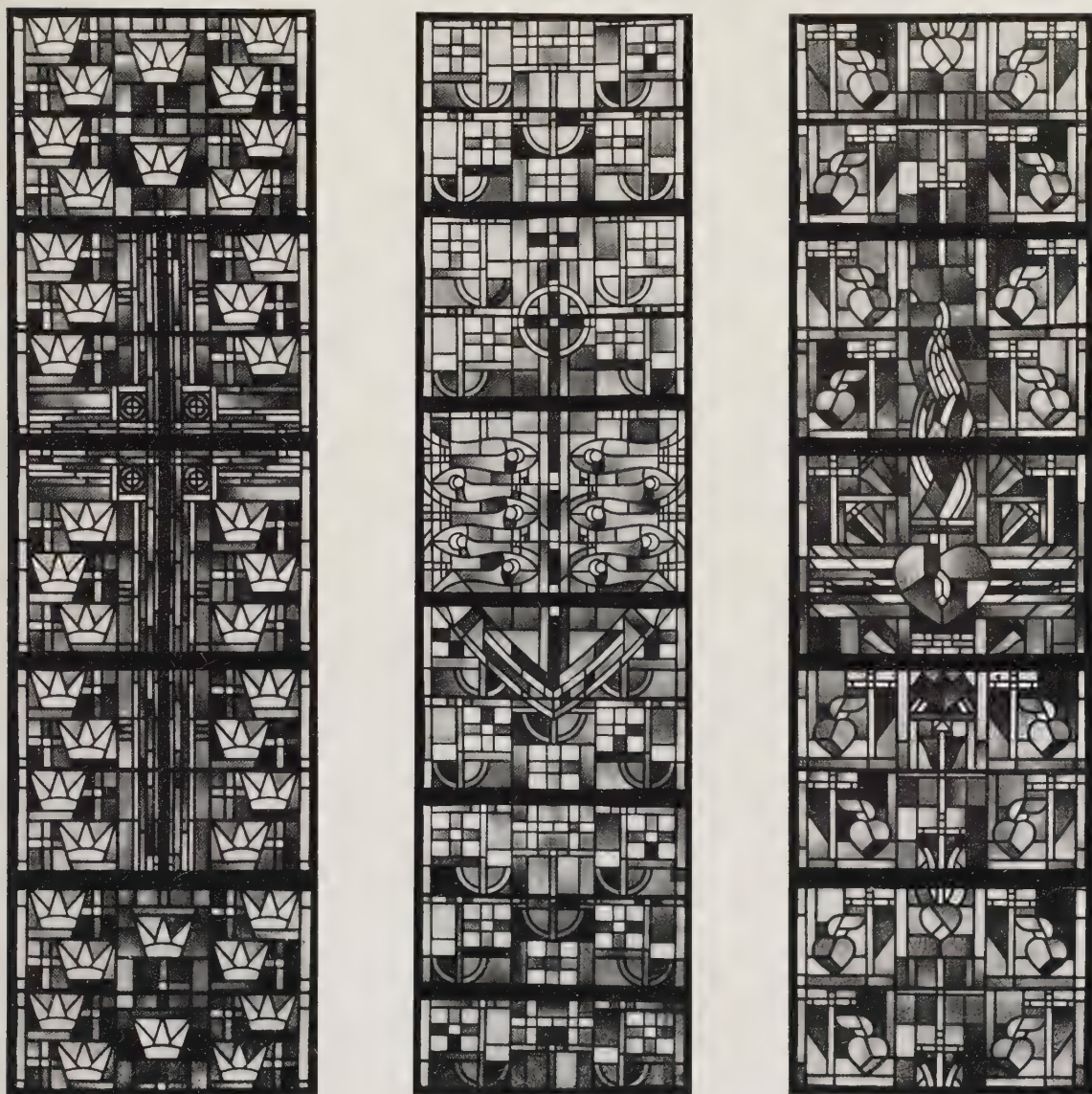
Von A. GOTZES

Es ist in unserer Zeit keine Seltenheit, daß sich ein Künstlertalent schon früh zu einer bewundernswerten Größe und Stärke entwickelt. Für Anita Blum, die junge niederrheinische Künstlerin, trifft dies in weitestem Maße zu. Schon als kleines Kind war ihre größte Sehnsucht Malerin zu werden, und es ist eine eigenartige Tatsache, daß die Lehrerin, die sie zuerst in der Schule betreute, nicht geringe Schwierigkeiten hatte, um sie zur Übung der ersten Schriftzeichen zu bringen. Diese Zeichen nachzumachen, gefiel ihr nicht. Zeichnen wollte sie, immer nur zeichnen, wie es ihr in den krausen Sinn kam. Ihr von Gott vorgezeichnetes Ziel stand ihr immer vor Augen, und sie hat dieses Ziel mit einer Konsequenz verfolgt, die geradezu erschütternd wirkt; denn der Weg, den sie gehen mußte, konnte für eine Aufwärtstrebende nicht beschwerlicher sein. Schon im ersten Kriegsjahre hatte sie und ihre ebenfalls kunstbegabte Zwillingsschwester den Vater im Kampfe verloren. Die Mutter stand mit den Kindern allein und war gezwungen, sich mühsam durchzurängen. Aber sie war eine tapfere Frau mit weitem Blick und arbeitsfrohem Gemüt. Das kam den Kindern zugute. Sie war nicht bestrebt, die Kinder um jeden Preis möglichst früh dem Verdienst zuzuführen, sondern ihnen die Erziehung zu geben, für die sie berufen schienen. Für diese Aufgabe brachte sie jedes Opfer, arbeitete und darbt sie. Die Kinder aber erwiesen sich dieses Opfers würdig, indem sie dem Vorbild ihrer Mutter nacheiferten.

Anita Blum ist ein Kind des Niederrheins. In Kleve, im Schatten der sagenhaften Schwanenburg, verlebte sie ihre Jugendjahre. Das eigenartige, fast schwermütige Land mit seinen weiten Wiesenlandschaften und wogenden Feldern, mit seinen knarrenden Windmühlen und altersgrauen Domen, in denen sich die unvergängliche Kunst der Niederrheiner und Holländer durch die Jahrhunderte erhalten hat, übte einen starken Einfluß auf ihre Entwicklung und ihr Gestalten aus. Wie die großen Meister von Kalkar und Xanten, so wurde auch sie in ihrer Kunst immer enger mit dieser Landschaft und ihren Menschen verbunden. Noch ganz jung wurde sie Schülerin des bekannten Bildhauers Gerd Brück, mußte aber bald wieder zurücktreten, weil ihr Wille stärker war als ihre Körperkräfte. Einige Zeit zeichnete sie dann unter Aufsicht eines Lehrers, um nun ihr Aufnahmeexamen bei den Kölner Werkschulen zu bestehen. Sie kam zunächst zu Professor Hußmann in die Klasse für Buchkunst und Graphik, dann in die für Anatomie, Akt- und Modezeichnung. Doch fühlte sie sich hier trotz starker Leistungen nicht am richtigen Platze. Nach einer Zeit der Krankheit und Not erfolgte endlich die Aufnahme als Schülerin in die Reimannschule in Berlin. Doch konnte sich auch hier nicht ihr Talent in vollem Umfange auswirken, obschon die Kritik gelegentlich einer Ausstellung von Bildern dieser Zeit sagte: „Diese Reimannschülerin legt in ihren Kinderbildern, Skizzen und Zeichnungen eine derartige Sicherheit der Beobachtung, eine solche zeichnerische Begabung und Reife des Ausdrucks an den Tag, daß man sprachlos ist und einem vor dieser Frühreife fast bange wird.“ Doch solche Worte waren ihr nur ein Ansporn zu weiterem Vorwärtstreben. Dazu bot sich die Gelegenheit, als sie im Atelier von Prof. Parathoner die Arbeit als Bildhauerin wieder aufnehmen konnte. Ich will die alle Willenskraft und Anspannung erfordernde Berliner Zeit, die zudem von Not und Entbehrung durchsetzt war, nicht weiter schildern. Sie wurde durch Gottvertrauen, Ausdauer und den Glauben an die eigene Berufung überwunden. Aber sie führte zum Zusammenbruch der körper-



L. BAUR: HL. CACILIA
Glasfenster in der Hl.-Geist-
Kirche zu Münster i. W.
Ausführung: W. Derix



LUDWIG BAUR-MÜNSTER I.W.: GLAUBE, HOFFNUNG UND LIEBE

Glasfenster in der Hl.-Geist-Kirche in Münster i.W. Ausführung W. Derix

lichen Kräfte. Nachdem auch diese Katastrophe überstanden war und die Künstlerin wieder den Weg zu sich selbst zurückgefunden hatte, geschah das Wunderbare. Es entstanden die ersten Madonnen — Madonnen vom Niederrhein. Mütter in ihrer herben Schönheit und verinnerlichten Glaubensfülle, ganz erfüllt von der Größe ihrer Sendung und von der Hingabe an das Kind auf ihren Armen. Hineingestellt sind diese Madonnen in die Weite der nieder-rheinischen Landschaft oder in ein Stück häuslicher oder bäuerlicher Umgebung. Der tiefe Ernst, der über diesen Darstellungen liegt und der auch nicht durch musizierende Engel und spielende Kinder gemildert wird, wirkt packend und überwältigend. Er ist ohne Zweifel Ausdruck eigenen Erlebens. Diese Madonnen gingen in alle Welt. Überall fanden sie ihre Freunde. Vieles andere war schon vorher entstanden, Kinderstudien und Bildnisse, Märchenbilder und Illustrationen, und alles das mit Liebe und Eigenart komponiert.

Auch auf dem Gebiete der Plastik steigerte Anita Blum nun ihre Leistungen; denn die Malerei allein genügte ihr nicht, um ihrem inneren Erleben Ausdruck zu verleihen. In der



Phot. Heinz Grunert

IVAN MEŠTROVIĆ-AGRAM: VERKÜNDIGUNG. — Holz. Galerie Meštrović-Agram



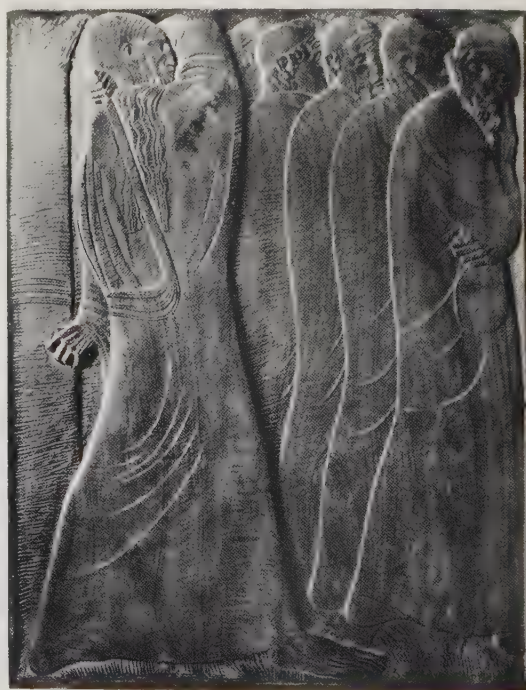
Phot. Heinz Grunert

IVAN MEŠTROVIĆ-AGRAM: CHRISTUS UND MAGDALENA. — Holz. Haus Meštrović



Phot. Heinz Grunert

IVAN MEŠTROVIĆ-AGRAM: VERSUCHUNG. — Holz



Phot. Heinz Grunert

IVAN MEŠTROVIĆ-AGRAM: AUSTREIBUNG AUS DEM TEMPEL. — Holz

Galerie Meštrović-Agram



Phot. Heinz Grunert

IVAN MEŠTROVIĆ-AGRAM: MUTTER LEHRT IHR
KIND BETEN. — Bronze. Privatbesitz

Phot. Heinz Grunert

IVAN MEŠTROVIĆ-AGRAM: CHRISTUSKOPF
Holz. Jugendwerk, Galerie Meštrović-Agram

Plastik führte sie ihr Ringen nach beseelter Form und Gestaltung weiter. Zu ihrer Befriedigung konnte sie feststellen, daß sie auch hier den rechten Weg ging. Die hier wiedergegebene Statue des hl. Antonius, übrigens aus einem Ulmenstamm geschnitzt, der vor nicht langer Zeit noch den Kurfürstendamm in Berlin zierte, befindet sich in der Hedwigsbasilika zu Berlin (Abb. S. 16). Diese auf beachtlicher Höhe stehende Arbeit möge das Gesagte erhärten. In dieser Plastik vereinigen sich geistreiche Auffassung und religiöse Verinnerlichung mit echter Volkstümlichkeit. Gerade letzteres ist ein besonderer Vorzug der Kunst Anita Blums, ein Vorzug, der alle ihre Arbeiten mit dem Zauber echter Wahrhaftigkeit umgibt. Wie stark empfindet man dies auch bei der hier gezeigten „Madonna mit der Distelblüte“, für die sie auf der internationalen Ausstellung in Florenz bei 803 Einsendungen von 302 Ausstellerinnen aus aller Welt mit dem 2. Staatspreis ausgezeichnet wurde (Abb. S. 15). In der Tat steht man in tiefster Seele erschüttert und beglückt vor der herben Schönheit und Mutterwürde dieser Madonna aus dem Volke.

Der Einladung einer Freundin folgend, ging Anita Blum dann für einige Monate in das Land, dessen großen Heiligen sie soeben gestaltet hatte, nach Portugal. Es sollte eine Erholungsfahrt sein. Doch die Eindrücke, die sie empfing, waren so stark und vielseitig, daß aus dem Aufenthalt in diesem interessanten Lande eine regelrechte Studienzeit mit zahlreichen Skizzen und Bildern wurde. Aus dieser Zeit geben wir eine „Madonna am Tajo“ wieder, die zeigt, wie stark Anita Blum auch die Volksseele eines fremden Landes zu erfassen vermag (Abb. S. 14).

Große Aufgaben sind Anita Blum gestellt. Sie wird sie meistern; denn der Weg in die Zukunft liegt geebnet und klar vor ihr. Freuen wir uns, in Anita Blum eine christliche Künstlerin begrüßen zu können, deren Arbeiten vielversprechend in die kommende Zeit weisen.

HEINRICH WADERÉ ZUM 70. GEBURTSTAG

Von HANS KIENER

Vor wenigen Wochen, am 2. Juli, dem Feste Mariä Heimsuchung, hat der Münchner Bildhauer Heinrich Waderé, Akademieprofessor, Geheimer Regierungsrat, seinen 70. Geburtstag gefeiert.

Über das Schaffen Waderés schreiben heißt über ein halbes Jahrhundert fruchtbaren und begnadeten Künstlertums berichten¹⁾.

Die künstlerischen Möglichkeiten Waderés sind von großer Spannweite. Der Ausdruck edler Menschlichkeit ganz allgemein liegt im Bereiche seiner Kunst, dann das Menschliche gesteigert und zusammengefaßt zum Ausdruck bedeutender Persönlichkeiten in seinen Denkmälern — das bevorzugte Arbeitsgebiet Waderés, auf dem er sich seiner Veranlagung und Einstellung zufolge besonders klar und stark verwirklicht, ist die christliche Kunst.

Wenn die Kunst Versinnlichung, Schaubarmachung des Geistigen ist, hat die christliche Kunst zwei Möglichkeiten: die Darstellung der in sich ruhenden Harmonie des Göttlichen und die Darstellung der seelischen Zustände des Weges zu diesem Ziele.

Die italienische Klassik des 16. Jahrhunderts war eine Erfüllung der ersten Möglichkeit; die mittelalterliche Kunst, besonders die des Nordens, ringt in großer Vielgestaltigkeit mit den Problemen der zweiten.

Jedes echte Kunstwerk muß Ausdruck eines Seelischen sein. Es geht aber nicht an, die Bezeichnung „ausdrucksvoll“ nur für den Ausdruck des leidenschaftlichen Strebens, des hemmungslos Leidvollen zu wählen: Der in sich ruhende Reichtum gestillter Harmonie, beherrschtes, durch Seelengröße geadeltes Leid kann ebenso Ausdruck in der künstlerischen Form finden.

Hier liegt der Zugang zum Verständnis von Waderés Kunst.

Seine Formensprache ist aus dem Studium der Natur und der Antike erwachsen; seine Auffassung des Christentums ist die des „Evangeliion“, der frohen Botschaft, des Christentums im Sinne einer Klärung und Lösung aller düsteren weltanschaulichen Geheimnisse.

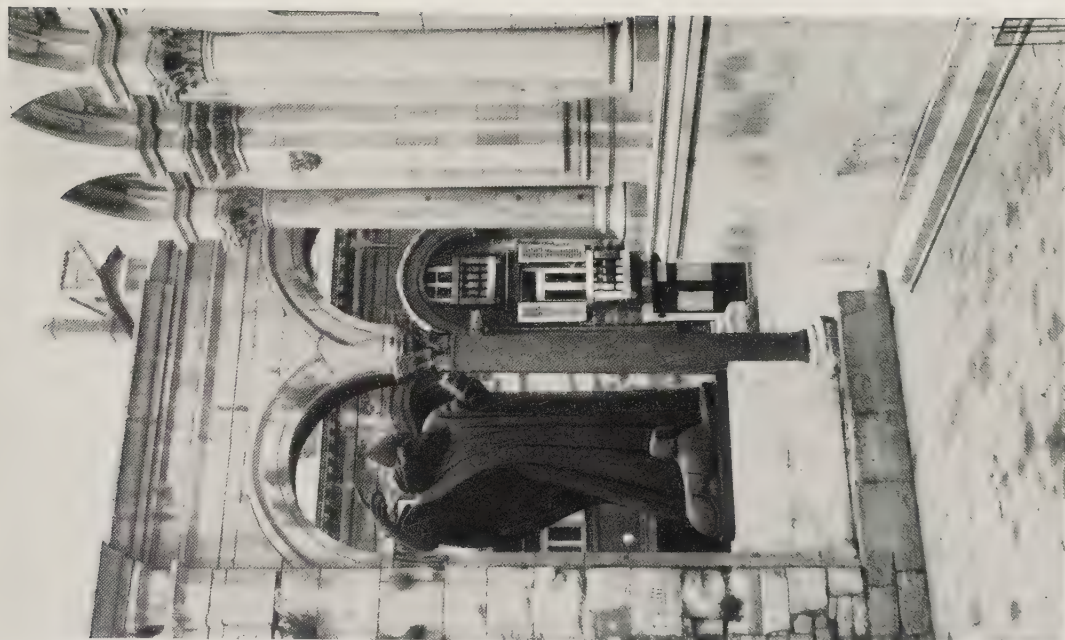
Wenn einige seiner edlen Grabdenkmäler (Abb. S. 20 u. 21), motivisch den antiken verwandt, den Ausdruck des Religiösen in einem weiten und allgemeinen Sinne zeigen, so sind andere Werke nicht nur christlich, sondern in jenem wichtigen Sinne kirchlich, insofern kirchliche Kunst Gemeinschaftskunst ist, Ausdruck eines religiösen seelischen Erlebens, das allen, die unverbildeten Sinnes und lauterer Herzens sind, zugänglich ist. Und auch jene gemütvolle Wärme, die den Alltag durchwaltet sein läßt vom Göttlichen, die das Göttliche selbst in den Personen der heiligen Geschichte mit all den lebensnahen und lieblichen Zügen des Menschlichen auffaßt, die als eigentümlich katholisch bezeichnet werden kann, finden wir in Waderés innig empfindender Art.

Waderé blickt heute auf ein stolzes Werk christlicher Kunst zurück: in seiner elsässischen Heimat, hier in München und sonst in Deutschland und drüben in Nord- und Südamerika (Abb. S. 22) zeugen seine Werke vom hohen Rang der deutschen Kunst dieser Jahrzehnte. Es waren kritische Jahrzehnte, gerade in der kirchlichen Kunst, voll Suchens und Tastens. Waderé folgte seiner inneren Stimme, einem untrüglichen Instinkt für das Echte und kirchlich Mögliche.

Das Problem des Historismus stand im Mittelpunkt des künstlerischen Ringens dieser Jahrzehnte. Und es gibt heute niemand, der nicht Verständnis hätte für die energische Abkehr vom bloßen Nachempfinden jenes späten Nazarenertums, das nicht einmal ein wirkliches Nachempfinden war, das in der Lage gewesen wäre, das Wesentliche, Starke und Große klassischer Kunst nachzuerleben, sondern ein schwächliches und äußerliches geblieben ist. Und als die notwendige Folge generationenlangen Mißbrauchs der klassischen Formen, muß die Abneigung gegen das Klassische in manchen künstlerisch interessierten Kreisen angesprochen werden.

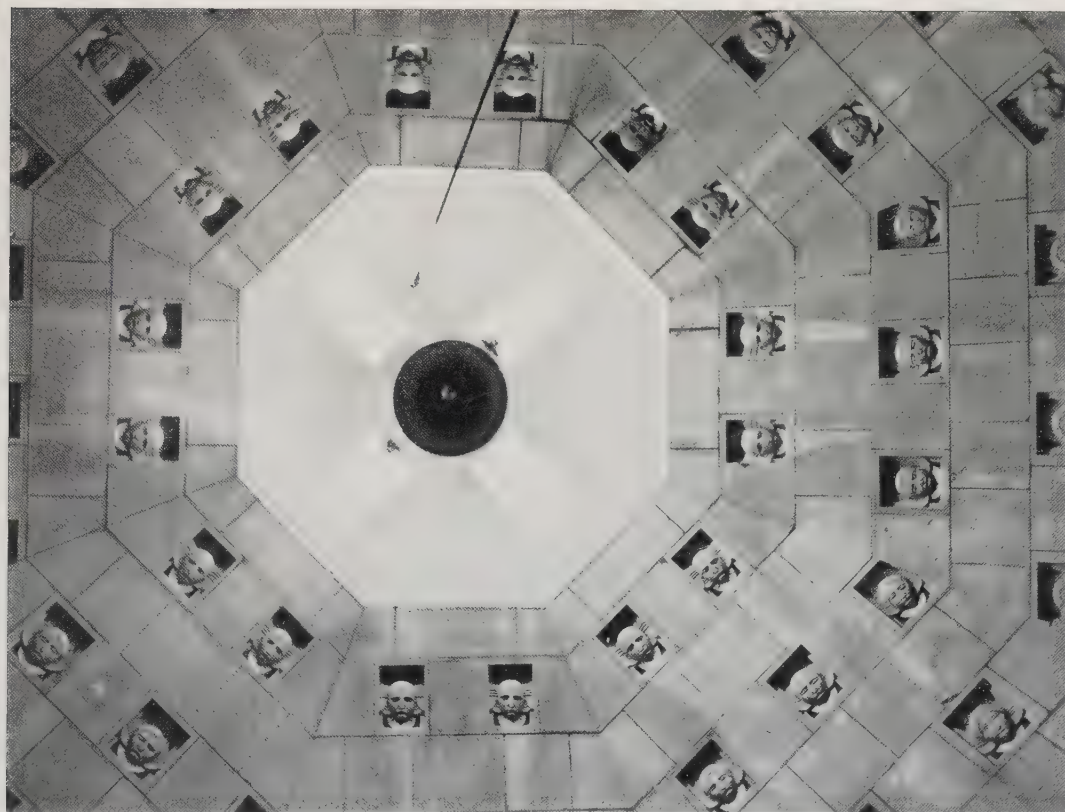
Aber andererseits, die Größten, die die deutsche Monumentalkunst des 19. Jahrhunderts hervorgebracht hat, Rethel und Feuerbach so gut wie Marées und Adolph von Hildebrand, sind in der klassischen Tradition verwurzelt, freilich nicht in ihrem Äußerlichen, sondern in ihrem Wesentlichen. In diesem Sinne ist auch Waderés Kunst zu verstehen.

¹⁾ Waderés Schaffen fand eingehende Würdigung bereits im V. Jahrgang 1908/09, S. 33 ff., sowie im XIII. Jahrgang 1916/17, S. 81 ff., und XX. Jahrgang 1923/24, S. 25 ff., der Zeitschrift: Die christliche Kunst.



Phot. Heinz Grunert

IVAN MEŠTROVIĆ-AGRAM: BISCHOF GREGOR VON NIN
Bronze. Im Peristyl des Diocletian-Palastes zu Split (Spalato)



Phot. Heinz Grunert

IVAN MEŠTROVIĆ-AGRAM: DIE ENGELKUPPEL DES MAUSOLEUMS
DER FAMILIE RACIĆ IN CAOTAT (DALMATIEN). — Stein



ANITA BLUM: MADONNA AM TAJO

ANITA BLUM: SINGENDE ENGEL



ANITA BLUM: MADONNA MIT DER DISTELBLÜTE



ANITA BLUM: MARIA LICHTMESS



ANITA BLUM: ST. ANTONIUS IM HEDWIGSDOM
ZU BERLIN. — Holz, bemalt. 1934

Es ist etwas anderes, ob man fertige Gebärden, ja ganze Figuren aus anderen Meistern übernimmt, wie das die späten Nazarener gelegentlich getan haben, oder ob man in jedem einzelnen Fall die künstlerische Aufgabe als eine neue und eigene anpackt und die eigene künstlerische Idee, gestärkt durch intensives Naturstudium und genährt durch die Klarheit und Anschauungsfülle der Klassik, Wirklichkeit werden läßt. Auf dieser Linie liegt Waderés Schaffen. Es ist hoher Bewunderung wert, wie in dem Relief „Die Grablegung Christi“ (Abb. S. 18) das menschlich Ergreifende des Themas überstrahlt ist von einer göttlichen Abgeklärtheit und Ruhe, die diese Grablegung eben zur Grablegung Christi macht, und wie das Seelische Ausdruck gefunden hat in edlen und reichen Formen und in diesen selbst schaubar gemacht ist, wie die einzelnen Figuren, ihre Haltung und ihre Gebärden Ausdruck verschiedener Stufen edler Trauer sind, sich in ihrem „so und nicht anders Sein“ aber dem überdinglichen Formgedanken, dem künstlerischen „Einfall“ einfügen.

Es ist sehr schön, wie in dem Bronzerelief der Beweinung, einem der neuesten Werke Waderés, die wahrhaft adelige Gruppe in den Halbkreis komponiert ist (Abb. S. 19, vgl. auch Jahresmappe der Deutschen Gesellsch. f. chr. Kunst 1935) und jede Linie, die in notwendiger und unverrückbarer Weise der künstlerischen Klärung und Erfüllung dient, wieder zugleich zwanglos Trägerin seelischen Ausdrucks ist. Und es ist sehr schön, wie sich das Relief der ganz einfachen Architektur des Grabmals einfügt; wie die Schlichtheit

der Architektur den Reichtum und die Würde des Reliefs zum Sprechen bringt.

Als Prototyp kirchlicher Formauffassung wird immer die „Rosa mystica“ (Abb. S. 17) anzusprechen sein, eine Figur, die in tiefempfundener Weise jene geistige Haltung des Betenden, des Betrachtenden, wenn es ganz stille in der Seele wird, wenn sich die Seele ganz passiv und anschauend verhält, zum Ausdrucke bringt. Die liebeliche Neigung des Hauptes, die schmalen, geneigten Schultern und der edle Fluß der fallenden, „passiven“ Falten sind überzeugende und klare Träger dieser Geisteshaltung.

Die große Spannweite von Waderés Kunst kommt einem zum Bewußtsein, blickt man dann auf den „Müden Wanderer“ (Abb. S. 24). Nicht die weltabgekehrte, schöne Seele, der kraftvolle Mann, der im Lebenskampf, auf der großen Wanderung müde geworden ist, steht vor uns. Und es ist allgemein religiös, aber auch christlich empfunden, wie die schöne Gestalt mit den breiten, mächtigen Schultern umspielt ist von einer Ahnung des Ewigen und Jenseitigen und wie auch dieses Geistige mit den Mitteln der Form zum Erlebnis gebracht wird.

Eine glückliche Lösung wie wenige andere in Deutschland ist das Kriegerdenkmal in Eichstätt (Abb. S. 23). Schon die Wahl des Platzes im Angesicht des altherwürdigen Domes verrät den feinsinnigen und mutigen Künstler, und die Art, wie die schlichten Formen des Denkmals, die Hochform der Säule und die Gegenform des stark ausladenden Kapitäls und des Löwen sich der bedeutenden alten Architektur des Domplatzes einfügen, wirkt vornehm und selbstverständlich. Es überschritte weit den Rahmen dieses Aufsatzes, auch nur die wichtigsten kirchlichen Werke Waderés im einzelnen zu würdigen, lediglich charakteristische Beispiele sollten gegeben sein, Marksteine der reichen Möglichkeiten seiner Kunst.

Aber einer anderen höchst wichtigen Seite von Waderés Persönlichkeit muß gedacht werden:



HEINRICH WADERÉ-MÜNCHEN: ROSA MYSTICA

Madonnenfigur, in Marmor ausgeführt für die neue Jung-
St.-Peters-Kirche in Straßburg im Elsaß. 1893

Waderé sieht auf eine mehr als 40jährige Tätigkeit als Professor der Plastik an der Staatsschule für Angewandte Kunst in München zurück. Und Generationen von jungen Künstlern war er der getreue und väterliche Führer ins Land der Kunst. Selber eine eindeutige und klar verankerte künstlerische Persönlichkeit, wußte er taktvoll den rechten Weg zu finden zwischen der Übermittlung der formellen Grammatik der Kunst und der Respektierung der Eigenart des Schülers. Diese Eigenart, die künstlerische Persönlichkeit des jungen Menschen zu wecken und zu stärken, hat er als seine schönste Pflicht erachtet. Waderé verfolgt Lebenswege und künstlerische Entwicklung seiner Schüler mit freundschaftlicher und tätiger Interessiertheit, die den Jubilar, der in schöner Weise Abgeklärtheit mit Frische verbindet, lebhaften Anteil an allem künstlerischen Geschehen nehmen und uns noch manche reife Frucht seiner edlen und feinsinnigen Kunst erhoffen läßt.



HEINRICH WADERÉ-MÜNCHEN: GRABLEGUNG CHRISTI
Relief in Muschelkalkstein für ein Kriegerdenkmal im Dresdener Friedhof

Rundschau

Berichte aus Deutschland

BERICHT AUS MÜNCHEN

Die Galerie für christliche Kunst in der Ludwigstraße übernahm aus dem Augsburger Kunstverein die in der Zeitschrift für christliche Kunst bereits gewürdigte Ausstellung von Mosaiken und Glasmalereien, mit denen der sechzigjährige Wilhelm Pütz auf die eigene Leistung und auf die seiner Werkstätten zurückblickt. Gegen das Ende der für die Pützausstellung eingeräumten Ausstellungszeit wurde ein Werk der Tafelmalerei von Günther Graßmann in die Ausstellung eingereiht, mit dem eine glückliche Vereinigung zwischen den auseinanderstrebenden Polen volkstümlichen Empfindens und zeitgemäßer künstlerischer Höhe erreicht wird. Auf Holztafeln von der Form stehender Rechtecke sind die vierzehn heiligen Nothelfer und in ihrer Mitte die Muttergottes im Strahlenkranz mit dem Jesulein auf dem Arm dargestellt. Zwischen den Tafeln, die je eine Figur zeigen, ist

jeweils eine dekorative Tafel eingesetzt, deren dunkelgrüner Dekor aus Blattornamenten, Blütenornamenten und gedrehten Achsen und Stäben von stilisierter Haltung auf hellgrünem Grund steht. So schlingt sich ein leichtes Band durch die Figurenreihe und schlägt den dekorativen Grundton an, der auch den Gestalten innewohnt.

Doch ist die malerische und gemütvolle Leistung mit dem Begriff des Dekorativen sozusagen nur von unten her gefaßt. Es tritt dazu die Verbindung zwischen moderner malerischer Kultur und dem Sinnen und Trachten der Volkskunst Altbayerns. Anschaulichkeit, spielerisch innige Vergegenwärtigung der Heiligenattribute und fernstes, schwaches Nachhallen jenes Barockstils, der nun einmal der letzte allgemeinverbindliche europäische Stil war, sind aus der Volkskunst herzuschreiben. Doch würde die Betrachtung sich verirren, wollte sie darin Übernahme, Abschrift oder Entwendung sehen. Vielmehr ist hier eine bewahrende Fortsetzung zu rühmen, die rechtens vorgenommen wird, denn ein empfindlicher Geschmack übernimmt die Verantwortung für die delikate Geste und die Frische der Farben. Eine einfache Charakterisierung, wie sie zur Anekdote oder zum



HEINRICH WADERÉ-MÜNCHEN: GRABMAL MIT DER BEWEINUNG
CHRISTI. — Ostfriedhof, München

Märchen gehört, ist angeschlagen. So erblicken wir eine gesunde, bäuerische Barbara neben einer blassen, jungfräulich zarten Katharina, einen idealistischen Jüngling Georg in wohlbezogener, zierlicher Pose und den klugen Erasmus mit gesenkten Augenlidern, hinter denen tiefe Gedanken vermutet werden dürfen. Die Malerei gewinnt sich aus Falten und Flächenanordnungen eine höchst zeitgemäße Kunstwirkung, ohne sich damit vorzudrängen. Wie sorgfältig die gesamte Reihe mit ihren dekorativen Intervallen bedacht ist, wird gerade auf den ornamentalen Tafeln ersichtlich. Der erste Blick vermeint nur drei verschiedene Muster zu gewahren. Doch stellt sich heraus, daß die drei grundlegenden Mustergruppen zu einem so reichen Spiel von kleinen Abänderungen und freundlichen Phantasien entwickelt sind, daß keine Tafel der anderen ganz gleicht. Trotzdem sind die Abwei-

chungen verborgen, nicht nur, weil es im heiligen Zusammenhang unstatthaft wäre, das Augenmerk durch die Spiele einer klugen, ornamentalen Erzählkunst abzulenken, sondern auch, weil der künstlerische Reiz um so blumiger und schwebender wird, je stiller man ihn aufnehmen darf.

E. Kammerer

Neue Kunstwerke

DER MALERISCHE UND PLASTISCHE FASSADENSCHMUCK DER ST. FIDELIS- KIRCHE IN STUTTGART

Clemens Hummels St. Fidelis-Kirche in der Seidenstraße zu Stuttgart hat vor einiger Zeit in dem Bogenfeld-Fresko von Frau Gießenhofer-Zeitler und den Freiplastiken und Reliefs des



HEINRICH WADERÉ-MÜNCHEN: DER ABSCHIED
Marmorrelief für das Grabmal der Familie Dorn-München (Ostfriedhof)



HEINRICH WADERÉ-MÜNCHEN: DIE LIEBE IST STÄRKER ALS DER TOD

Marmorrelief für ein Grabmal in Wörishofen

Bildhauers Joseph Zeitler eine künstlerische Ausstattung erhalten, die die Eingangsseite aufs glücklichste vollendet hat. Dem malerischen und plastischen Schmucke waren durch das Bauwerk in dreifacher Richtung Bedingungen gestellt, in bezug auf die Sichtweite, die Anordnung und den Stil. Die Fideliskirche (vgl. Pfarrer Albert Pfeffer im ersten Württemberg-Sonderheft der christlichen Kunst, Februar 1929) liegt an einer verkehrsreichen Straße, von der sie durch eine hohe Mauer abgeschlossen ist. Durch eine Säulenhalle betritt der Kirchenbesucher einen verhältnismäßig engen Vorhof, der an altchristliche Vorbilder erinnert, und sieht sich nunmehr unmittelbar vor die hochragende Stirnwand der Kirche gestellt. Deren Schmuck mußte daher auf nahe Sicht angelegt werden. Er konnte nicht, wie z. B. der Reiter über dem Portal der nahen Georgskirche, auf Fernwirkung wuchtig und massig gestaltet werden, sondern bedurfte einer feineren, auch die Einzelheiten

berücksichtigenden Ausführung. Ferner hatte er sich der architektonischen Gliederung der Fassade einzuordnen, das Fresko dem Bogenfeld über dem Doppelportal, die drei Freiplastiken auf dem Portalvorbau der durch senkrechte Wanddienste aufgeteilten hochgezogenen Baumassee der Stirnwand; die Seitenreliefs hatten sich unter einem Gesims der Quaderfüggung der prächtigen Hausteine anzupassen, die vom abgebrochenen alten Stuttgarter Bahnhof stammen; aus ihnen sind die Figuren selbst herausgearbeitet. Stilistisch war der Bildschmuck bedingt durch den architektonischen Charakter der Fideliskirche, in dem sich frühromanische Baumotive Oberitaliens mit modernen Baugedanken zu straffer Einheit verbunden haben. Diese Verschmelzung von südländisch-klassischen mit modernen Stilelementen tritt besonders in dem Fries der musizierenden Engel zutage, deren naturwahre Körperformen sich durch die windbewegten, enganliegenden Gewänder klar abzeichnen, während



HEINRICH WADERÉ-MÜNCHEN: ENGEL, DIE DIE ZEIT ANSCHLAGEN

Am Turm des Benediktinerklosters in São Paulo (Brasilien). In Kupfer getrieben von Steinicken (Firma Steinicken & Lohr), München

das Gewand dort, wo es sich flatternd vom Körper ablöst, in scharf geschnittene Falten gelegt ist. Dieselbe strenge Stilisierung zeigen ihre Schwingen (Abb. S. 26).

Die plastische Hauptgruppe über der Eingangsvorhalle stellt in der Mitte Christus dar, der dem zur Linken knienden Patron der Kirche, dem hl. Fidelis, auf die Fürbitte des hl. Franziskus zur Rechten die Märtyrerkrone reicht (Abb. S. 25). Diese Bildwerke sind in Kunststein ausgeführt. In den klaren Umrissen der Gestalten, der lebendigen Bewegung ihrer Haltung und dem deutlich stilisierten Faltenwurf ihrer Gewänder vereinigen sich wieder klassische und modern „gotisierende“ Stilmotive wie in der Architektur der Eingangsvorhalle selbst. Einen besonders schönen Anblick gewährt diese Gruppe aus dem Mittelbogen der Vorhofarkaden. Von hier aus wirken die Gestalten ungemein feierlich und lenken den Blick ungewollt zur Höhe der hinter ihnen steil aufsteigenden Stirnwand der Kirche.

Das spitz zulaufende Bogenfeld unter der Portalvorhalle ist von der Künstlerin geschickt aufgeteilt. Die Mitte nimmt ein Maria-Schutzmantelbild ein, das von vier Begebnissen aus dem Leben des hl. Fidelis umschlossen ist (Abb. S. 25). Unten links erscheint der Heilige als Wohltäter der Witwen, Waisen und Greise noch vor seinem Ordenseintritt, rechts davon folgt seine Einkleidung als Mönch, links oben stellen ihm seine Feinde nach, rechts wird der Erschlagene von seinen Getreuen

betrauert. Trotz des Figurenreichtums wirkt das Gemälde nicht unruhig; die hohen, schlanken Gestalten der unteren Reihe geben den gestuften und bewegteren Figuren des Oberteils einen festen Halt und betonen deutlich die Waagrechte gegenüber der Senkrechten des Schutzmantelbildes. Auch die Farbgebung fügt sich harmonisch dem architektonischen Gesamtbilde ein. So belebt und bereichert die gesamte Ausstattung die reich gegliederte Eingangsfront der Kirche und unterstützt ihren klaren Aufriß in wirkungsvoller Weise. Baukunst, Malerei und Bildnerei erscheinen zu einem wohl gelungenen Gesamtkunstwerk vereint. Heinrich Getzeny

EIN NEUER KIRCHENBAU IN KÖLN-MERHEIM

In Köln-Merheim wurde auf einem freien Platz, etwas abseits der Neusser Straße, die einen Teil des linksrheinischen Hauptverkehrsweges bildet, und mit der Turmfront ihr zugewandt, die neue Pfarr- oder Heiligkreuz-Kirche erbaut. Den Auftrag erhielt, in einem von 88 Teilnehmern bestrittenen Wettbewerb, der junge Kölner Architekt Heinrich Bartmann. Einer denkbar zerrissenen Umgebung, wo Großstadt-Randgebiet und Land, Ausläufer der Industrie und bäuerliche Wirtschaft unorganisch aufeinanderstoßen, gab Bartmann mit einer in unaufdringlich neuzeitlichem Stil erbauten größeren Hallenkirche

einen wie naturgewachsenen Mittel- und Ruhepunkt. Die aller Schwere doch entbehrende Wucht des Baues bietet sowohl dem ausstrahlenden Kraftfeld der Großstadt, dem sie zugekehrt liegt, das Gleichgewicht, wie er in seiner klaren Einfachheit und Schlichtheit sich gleichzeitig sehr gut dem zum Teil dörflichen Charakter tragenden Ortsbild einfügt.

Eine gedrungene Turmanlage mit Glockenstube nimmt das Schiff, es nur wenig überragend, in seiner vollen Breite in sich auf und enthält in ihrer breiten Stirnwand den in drei Rundbogenportale geteilten Haupteingang mit einem mächtigen Rundfenster von fünf Metern Durchmesser darüber (Abb. S. 27). Die in ein viertel Höhe des Schiffes gehaltenen, mit Pultdächern vorspringenden Seitengänge — die sich rechts vom Chor in eine Seitenkapelle und die Sakristeibauten dahinter fortsetzen — lassen den Hauptbau aus diesen niedrigen Baukörpern um so gewichtiger emporwachsen. Leider kam die im ursprünglichen Entwurf sich dem Turm links anschließende eingeschossige Küsterwohnung, welche diese Wirkung noch verstärkt hätte, nicht zur Ausführung. Die Kirche ist in örtlich gebrannten Ziegeln aufgeführt; die die Umrahmung für die Fenster, die Gesimse usw. bildenden Werksteine sind aus Ettringer Tuff, Stufen und Sockel aus Basaltlava.

Das Innere der Kirche stellt eine einfache große Halle von harmonischen, klaren Verhältnissen dar, der das Chor als Querschiff frei vorgelagert ist (Abb. S. 28). In seiner fensterlosen Rückwand enthält es eine Rundbogen-Nische zur Aufnahme des Altars. In den niedrigen Seitengängen befinden sich rechts die Beichtstühle, während links ein Kreuzweg vorgesehen ist. Von dem hellen, aber nicht kalten Verputz der Wände heben sich die dunklen Reihen der Kirchenbänke wie oben die dicht gereihten Balken der flachen Holzdecke wirkungsvoll ab. Zwischen den nach innen verlegten Strebepfeilern verleihen beiderseits sechs schmale hohe Fenster (nebst dem Portalfenster) dem Langschiff das Licht. Die Vertikalwirkung dieser Fenster und Streben steht hier zu dem horizontal Gelagerten des modernen Baustils in glücklicher Ausgewogenheit, die dem mächtigen Raum etwas Leichtes, in sich Gespanntes, in der Schwebelagen gibt als Ausdruck einer die Materie durchdringenden Geistigkeit, wie sie einem Sakralbau angemessen ist. Verstärkt wird dieser Eindruck noch durch die leicht gebogenen, von Pfeilern zu Pfeilern sich spannenden Gewölbekappen des Umgangs; im Verein mit dem Spiel der Rundbögen der Pfeilerdurchlässe kommt hierdurch ein bewegter, fast graziöser Rhythmus in den neuen Stil, der seine Strenge, rheinischem Geiste gemäß, abwandelt. Im kleinen kehrt er wieder in den Bogenornamenten des Abschlußgitters im Turm, bzw. Eingangsraum, wie der Beleuchtungskörper usw., die alle vom Architekten entworfen wurden. Auch die Kommunionbank, über der sich links der Predigtstuhl erhebt, besteht aus durchsichtigem Gitterwerk und bildet so für den Blick keine Schranke vor dem Chorraum, der durch kein Bauglied vom Laienraum abgetrennt und gegenüber diesem nur durch den Querschiffcharakter und den starken beiderseitigen Lichteinfall hervorgehoben wird. Dies gibt ihm, da die Chorfenster, außer beim Nähertreten, vom Langschiff aus unsichtbar sind, nach beiden Seiten hin eine Ausweitung ins ge-



HEINRICH WADERÉ-MÜNCHEN: KRIEGERDENKMAL
IN EICHSTÄTT, DOMPLATZ

Muschelkalkstein. 10 m hoch

heimnisvoll Unbestimmte und steigert damit die Weihe des Raums hier gleichsam ins Verklärte und Mystische. Im Gegensatz zum dunkleren Vorraum unter der Orgelbrüstung im Turm, der, außer dem breiten dreiteiligen Hauptportal, Seiteneingänge mit Windfängen enthält und durch das letzte, etwas weiter vorspringende Pfeilerpaar, mit eisengeschmiedetem Gitter dazwischen, einen Abschluß erhält.

Die drei linksseitigen Chorfenster reichen von der Decke bis zum Boden herab, während die drei gegenüberliegenden früher absetzen und zwei Wandbögen unter ihnen Einblick in die intime kleine, etwas vertieft liegende Taufkapelle (auch zum Abhalten der Frühmesse bestimmt), mit niedriger, aus Quergebälk gefügter Holzdecke, gewähren (Abb. S. 29); dahinter gliedert sich die Sakristei dem Chor an. Acht Stufen (mit der ersten vor der Kommunionbank beginnend) führen in letzterem zum Altar hinan, der aus einem vorn mit drei Kreuzen gezeichneten einfachen Tisch mit schwarzer Platte und Tabernakelaufsatz besteht. Nicht glücklich und als eine nur vorläufige Lösung erscheint seine Hervorhebung durch einen darübergehängten dunkelroten Kronbaldachin.

Eindrucksvoll ist der Blick von der Seitenkapelle, in welche vom Schiff aus ein paar Stufen niederführen, empor zu Chor und Altar, mit Predigtstuhl und den drei schönen hohen südlichen Chorfenstern, die in goldgelbem Ton gehalten sind und, wie die kühlblauen nördlichen Fenster und die des Langschiffs, moderne Ornamentik zeigen. Letztere tragen Weltkugel und Kreuz, vielfältig



HEINRICH WADERÉ: DER MÜDE WANDERER
Grabmal im Moosacher Friedhof (1. Fassung). Marmor

abgewandelt, als Symbolik und sind, obwohl im ganzen würdig, von noch etwas äußerlich kunstgewerblicher Haltung, im Verein mit dem großen runden Auferstehungsfenster über der Orgel ein noch vorwiegend formal eingestelltes Talent des entwerfenden Malers Eduard Horst aus Köln (Ausführung W. Derix, Kevelaer) offenbarend, das aber, wie namentlich der überzeugende untere Teil des Portalfensters mit den zu Boden gestreckten Wächtern zeigt, zu Hoffnungen berechtigt. Besonders gelungen sind die drei kleinen Fenster der Taufkapelle, in welchen die einfach gezeichneten Symbole von Glaube, Hoffnung und Liebe rot aus matten Tönen hervorleuchten, von vornehmer Wirkung auch die aus matten Gläsern gefügten Windfangtüren. Die Tabernakeltür trägt ein feines Metallrelief »Verkündigung« von Ernst Jaekel von den Kölner Werkschulen und die Predigtstuhldecke eine kunstvolle Intarsienarbeit — die Geiſtetaube innerhalb Gestirnsymbolen darstellend — des Kölner Bildhauers Papst.

Der Kirchenraum bildet eine durchdachte, von klarem Grundriß aus innerlich durchgearbeitete Einheit, harmonisch in ihren einzelnen Teilen und Verhältnissen und von echter, ungewollt aus dem Ganzen sich ergebender Weihe. Wie auch die schwierige Platzfrage und die Einstimmung der Kirche zur äußeren Umgebung glücklich gelöst wurde, legten wir eingangs bereits dar, so daß zu wünschen ist, daß der sympathischen Begabung des erst 34 Jahre zählenden, einer westfälischen Familie entstammenden Kölner Architekten bald weitere Aufgaben übertragen werden. Karl Gabriel Pfeill

Forschungen

DIE KONSTANTINISCHE HAGIA SOPHIA GEFUNDEN

Im August-Heft dieser Zeitschrift wurde über die Ausgrabungen an der Westseite der Hagia Sophia berichtet. Es wurde gesagt, welche Rätsel der Vorhof in sich barg und wie die Grabungen ganz eindeutige Ergebnisse gezeitigt haben. Es wurde auch erwähnt, daß man tief unter dem heutigen Niveau auf alte Überreste gestoßen war und die gefundenen Kapitäle und Säulen noch nicht richtig klassifizieren und einordnen konnte. Man verfolgte nun die Richtung, die durch die ersten Gräben aufgezeigt war, und fand hier ganz erstaunliches Material: kassettierte Gewölbedeckenteile, aus ungeheueren Marmorblöcken gehauen, Kapitäle, wie man sie auf dem Boden Byzanz' bisher noch kaum gefunden hatte, ungeheuerer Architekturteile, ein gewaltiges Giebelstück, Säulen und endlich zwei Balkenstücke, in denen in feiner Bildhauerarbeit fortlaufend Lamm Darstellungen zu sehen sind. Wenn man auch anfänglich nicht recht erkennen konnte, wie sich all dies in einen gemeinsamen Rahmen einfügen würde, so brachte eine weitere Grabung im nördlichen Teil des Vorhofes des Rätsels Lösung.

In einer Tiefe von 2,30 m stieß man auf Platten, die offenbar nicht willkürlich gelegt waren. Im weiteren Verlaufe der Untersuchungen zeigte es sich, daß man auf die Bodenhöhe der alten konstantinischen Kirche gekommen war. Fünf Stufen, die teilweise recht abgetreten sind, und deren einzelne Teile sogar ausgewechselt wurden, führen zu einer Plattform, an der sich Säulenbasen und Reste von Mosaiken fanden. (Siehe Abbildung des Ausgrabungsplanes, S. 31.) Diese Anhaltspunkte genügten, um die weiteren Grabungen nunmehr systematisch durchführen zu können, und es stellte sich heraus, daß die fünf Stufen der Aufgang zur Vorhalle der alten Kirche waren und jener Mosaikboden eben den Boden dieser Vorhalle bildete. Außerdem fand man auf dem gleichen Niveau noch etwa bis zur Höhe von einem Meter aufgehendes Mauerwerk in der üblichen Weise mit Haustein- und Ziegelschichten abwechselnd. Es handelt sich hierbei um die Mauer, die die Vorhalle vom Kircheninneren abtrennte. Auf der Innenseite dieser Mauer wurde, ebenfalls auf gleichem Niveau, der Marmorfußboden der alten Kirche gefunden und konnte bis an die Außenwand der jetzigen justinianischen Kirche nachgewiesen werden. Auch sind in der besprochenen Wand noch die alten marmornen Schwellen und Türgewände erhalten. Die früher aufgefundenen einzelnen Stücke konnten nunmehr mit den eben genannten Funden in Einklang gebracht werden, und eine Rekonstruktion zeigt deutlich den Aufbau der Vorhalle des alten Baues.



Phot. Les, Stuttgart-Degerloch

JOSEF ZEITLER-STUTTGART: PORTAL ST.-FIDELIS-KIRCHE IN STUTTGART

FRESKO: FRAU GIESSENHOFER-ZEITLER, STUTTGART



JOSEF ZEITLER-STUTTGART: DETAIL DER PORTALPLASTIK AN DER ST.-FIDELIS-KIRCHE IN STUTTGART

Diese Vorhalle hatte beinahe die gleichen Ausmaße, was ihre Breitenanlage betrifft, wie die jetzige Hagia Sophia, war, wie man annehmen muß, mit Holz gedeckt und stellte sich dem Beschauer als eine Säulenhalle dar, die in der Mitte einen hohen, triumphalen Torbogen hatte, durch den man direkt in das Kircheninnere gelangte. Der gefundene Giebelteil und die Lammfriese fügen sich harmonisch ein, so daß kein Zweifel besteht, daß alle die gefundenen Teile dem konstantinischen Bau angehören. Diese konstantinische Kirche wurde im Jahre 360 erbaut, ist im Jahre 532 (Nika-Aufstand) endgültig abgebrannt und zwischen 532—537 durch die justinianische Kirche ersetzt, die später verschiedene Einstürze und Restaurierungen über sich ergehen lassen mußte. Vergleiche mit den Kapitälern am „Goldenen Tor“ von Istanbul lassen deutlich erkennen, daß diese Vorhalle aus der Zeit nach der Renovierung vom Jahre 404 stammt.

Nach den Ergebnissen dieser Grabungen läßt sich der gesamte Bau der konstantinischen Kirche nahezu ganz rekonstruieren, wobei analoge Beispiele aus der Baugeschichte wertvolle Dienste leisten. Ganz flüchtig aufgezeigt dürfte diese Kirche eine Ähnlichkeit mit der alten Peterskirche in Rom aufweisen, wird also wie diese ein fünfschiffiger Basilikabau gewesen sein, in dessen Innerem die Holzkonstruktionen der Decke zu sehen waren. Auch diese Kirche, das ist aus den verschiedenen Säulen und den verschieden großen Kapitälern, die gefunden wurden, zu ersehen, gliederte sich in der Höhe durch Emporen, die durch Säulen gegen das Kircheninnere abgegrenzt waren.

So haben die Grabungen des Deutschen Archäologischen Instituts, die nur eine Klärung des Atriums bringen sollten, uns die genaue Kenntnis der alten Hagia Sophia gebracht, von der man bisher nur wußte, daß sie von Kaiser Konstantin erbaut war.

Fr. v. Caucig-Istanbul

Denkmalpflege

DENKMALPFLEGE IN CAMPANIEN

Schon seit längeren Jahren hat die Kunstverwaltung Campaniens sich in vorbildlicher Weise um die Wiederherstellung der mittelalterlichen

und neuzeitlichen Bauten bemüht. Eine Reihe der wichtigsten Entdeckungen ist die Frucht dieser Arbeit, so daß diese bisher etwas vernachlässigte Gegend Süditaliens einen ungeahnten Reichtum an mittelalterlicher Kunst nachweist.

So gehören die Ausgrabungen in Cimitile bei Nola zu den wichtigsten Entdeckungen auf dem Gebiete der frühchristlichen Baukunst. Diese Arbeiten, die in den letzten Jahren stattfanden und noch fortauern, haben die große kirchliche Anlage, die auf den hl. Paulinus von Nola zurückgeht, zum Teil freigelegt und den Grundriß der Doppelkirche von S. Felice klargelegt. Hier fand sich eine ähnliche Anlage einer durchbrochenen Apsis, wie man sie in Neapel in S. Gennaro und S. Giorgio Maggiore kennt. Diese Öffnung der Apsis mag ihren Grund darin haben, den Blick der Gemeinde auf die Confessio des Heiligen in der kleinen quergestellten Basilika zu richten. Hier zeigt sich eine ähnliche Auffassung wie bei nordafrikanischen frühen Kirchenbauten. Die Beziehungen Campaniens zum christlichen Orient, vor allem zu Syrien, spiegelt auch die gesamte zentrale Anlage des Kirchenkomplexes mit kleineren Anbauten wieder.

Ebenso erinnert der ausgezeichnet restaurierte Rundbau von Nocera an östliche Vorbilder. Hier wurde in der Burg vor kurzem eine weitere frühe Kirche mit Freskenresten freigelegt. Zu den wichtigsten frühchristlichen Bauten Neapels gehört nun auch die neuhergestellte Kirche S. Gennaro (um 400), deren durchbrochene Apsis den Blick und Durchgang zu den zugehörigen Katakomben freiläßt. Ausgezeichnet sind die im Kirchenschiff gefundenen gleichzeitigen Fresken, die eine enge Verwandtschaft mit den gleichzeitigen Katakombenfresken zeigen, aber in der Qualität diese bei weitem übertreffen.

Von den berühmten römischen Kirchen des Landes hat man zunächst die Arbeit mit den Domen der amalfitanischen Küste begonnen. Die Apsis mit wichtigen Mosaikresten der montecassinese Schule in Salerno, der Campanile und Dom von Amalfi, sowie die Kathedralen von Minuto und Ravello haben z. T. wieder ihr altes Aussehen gewonnen. Zahlreich sind die Wiederherstellungsarbeiten auch auf dem Gebiete der Kir-



Phot. H. Schmölz, Köln

HEINRICH BARTMANN-KÖLN-BRAUNSFELD: HL.-KREUZ-KIRCHE IN KÖLN-MERHEIM L. RH.
EINGANGSSEITE

chenmalerei. Hier ist die Reinigung der herrlichen Fresken von S. Angelo in Formis, dem Hauptwerk der Schule von Monte Cassino, und dem noch früheren Zyklus in S. Vincenzo al Volturno zu nennen.

In einem vollkommen neuen Licht erscheint nach den bisherigen Arbeiten vor allem die neapolitanische Gotik. So gewinnt die wundervolle früheste gotische Kirche Neapels, S. Lorenzo (gegründet 1266), ein vollkommen neues Aussehen. S. Incoronata mit seinem interessanten Freskenzyklus ist der Kunstgeschichte neu geschenkt.

Für den Besucher Neapels sind aber am wichtigsten die Arbeiten in S. Maria Donnaregina, die nun vollendet sind¹⁾. Die Generaldirektion der Bank von Neapel, die in vorbildlicher Weise die Kosten der Wiederherstellung des herrlichen Baudenkmals trug, ließ durch den Soprintendenten, der die Arbeiten ausführte, die schöne Veröffentlichung herstellen. Eines der wichtigsten Werke der angiovinischen Gotik wurde so für das Studium neu gewonnen.

Die Kirche wurde von allen späteren entstehenden Einbauten befreit und wieder in den ursprünglichen Zustand versetzt. Der Bau, der 1279 durch Maria von Ungarn begonnen wurde, bietet heute das beste Beispiel der Gotik in Neapel. Besonders klar erscheint nun dem Besucher die eigenartige Ausbildung des großen über dem Kirchenschiff angelegten Nonnenchores, der sich über

mehr als die Hälfte des einschiffigen Raumes erstreckt, und der einzig in der Geschichte der kirchlichen Baukunst Italiens dasteht. Gleichzeitig mit der Kirche entstand auch der wundervolle Freskenzyklus, der, heute ausgezeichnet gereinigt, stilistisch besser wie bisher studiert werden kann. Es zeigt sich klar, daß es sich um ein spätes Werk Pietro Cavallinis handelt. Man erkennt deutlich die Hand des Meisters in den herrlichen Gestalten der Propheten, der Apostel und der oberen Teile des Jüngsten Gerichtes. Wie weit Cavallini die anderen Malereien selbst ausführte, oder nur die Ausführung überwachte, wird nun aufs neue zu untersuchen sein. Chierici nimmt wohl mit Recht an, daß auch in einigen der anderen Szenen eine Mitarbeit Cavallinis zu erkennen sei. Ebenso wichtig wie der Freskenzyklus für die Entwicklung der neapolitanischen Malerei des 14. Jahrhunderts ist das herrliche Grabmal der Königin Maria von Ungarn für die gotische Bildnerei der Stadt. Tino di Camaino, der zur Ausführung des Werkes von Toskana berufen wird, gewinnt nun auf die Ausbildung der neapolitanischen Skulptur den entscheidendsten Einfluß. Der neue Grabmaltypus, den er in Anlehnung an Arnolfo di Cambio und die römische Schule nach Neapel überträgt, wird bis in das 15. Jahrhundert vorbildlich in Neapel.

Es würde zu weit führen, alle die übrigen Wiederherstellungsarbeiten anzuführen, die unter der Leitung der Soprintendenza stattfanden. Erwähnen möchte ich nur noch die vorbildliche Neuaufstellung der Galerie und die hiemit verbundene

¹⁾ Gino Chierici, *Il restauro della Chiesa di S. Maria Donnaregina a Napoli*. Neapel 1934.



Phot. H. Schmölz, Köln

HEINRICH BARTMANN-KÖLN-BRAUNSFELD: HL-KREUZ-KIRCHE IN KÖLN-MERHEIM. HAUPTSCHIFF

Reinigung der Gemälde unter der Leitung von Sergio Ortolani. Wird dann im Jahre 1936 noch die Ausstellung der Gemälde des 16. und 17. Jahrhunderts auch auf diesem Gebiete das Material sichten, so kann man von Neapel und Campanien, wirklich von einem „Neuland der Kunst“ sprechen.

W. F. V.

Bücherschau

Josef Bernhart, Deutsche Madonnen — R. Zoege von Manteuffel, Pieter Brueghel, Landschaften — A. E. Brinckmann, Landschaften deutscher Romantiker. Je 10 farbige Tafeln und Textabbildungen. „Die silbernen Bücher“, Bd. 2, 3, 4. Verlag Woldemar Klein, Berlin, je RM. 2.80.

In der Folge der „Silbernen Bücher, in der auch die von uns im XXXI. Jahrgang, S. 128, erschienenen Landschaftsaquarelle Albrecht Dürers besprochen sind, sind drei weitere prächtige Bändchen herausgekommen.

Josef Bernhart hat eine Folge von deutschen Muttergottesbildern des ausgehenden Mittelalters zusammengestellt. Man sieht die farbigen und stilistischen Wandlungen von der „böhmischen Schule“ um 1350 über Wynrich, Lochner zu Schongauer, Grien, Cranach, Hopfer, Altdorfer, Stoß, Grünewald. In feinsinniger Weise führt der Verfasser in die geistigen Grundlagen dieser Umstellungen ein und zeigt, wie die sog. „realistische“ Einstellung auch häufig eine Veräußerlichung und Verweltlichung des Religiösen war.

Die nordische Eigenart in der Landschaftsmalerei Pieter Brueghels bringt uns Zoege von Manteuffel nahe. Die fast religiöse Einfühlung in das geheimnisvoll kosmische Gewebe der Natur macht das seltsame Leben dieser Bilder des 16. Jahrhunderts aus, die die Vorläufer der ganz neuzeitlichen nordischen Stimmungslandschaften geworden sind. Neben den großen teuren Werken über dieses Gebiet wird gerade diese billige farbige Ausgabe ihren Interessentenkreis finden.

In den „Landschaften deutscher Romantiker“ führt uns Prof. A. E. Brinckmann eine Anzahl prächtiger Aquarelle und Temperabilder vor, die in den Mappen der Sammlungen ruhen und deshalb einem größeren Kreise unbekannt bleiben. Aber gerade diese intimen Studien erläutern in ihrer farbigen Wiedergabe den Geist der deutschen Romantik. Der Verfasser läßt vor allem die Maler und ihre Zeitgenossen aus Briefen, Tagebüchern usw. selbst sprechen und kann uns auf diese Weise in die drei Strömungen der Zeit: Klassik, Romantik, Wirklichkeit einen nachhaltigen Einblick gewähren. Gerade diese kritische Auseinandersetzung macht uns die Eigenwerte von Schinkel, Fohr, Richter, Rottmann, C. D. Friedrich, Ohme, Blechen, Dörner, Koch, Fries, Olivier, Carus, Venus und Lessing lebendig.

Die ausgezeichnete Serie wahrt auch in den neuen Bändchen den Ruhm besonderer qualitativer Auslese. Jeder Kunstliebhaber wird sie als eine Bereicherung seiner Bibliothek empfinden.

Georg Lill



Phot. H. Schmölz, Köln

HEINRICH BARTMANN-KÖLN-BRAUNSFELD: HL.-KREUZ-KIRCHE IN KÖLN-MERHEIM. TAUFKAPELLE

Egger, Hermann, Caspar Joh. Fibich. Sonderabdruck aus der Festschrift „Hans Pirchegger“ der „Blätter für Heimatkunde“. Herausgegeben vom Hist. Verein f. Steiermark, Verlag Leuschner & Lubensky in Graz.

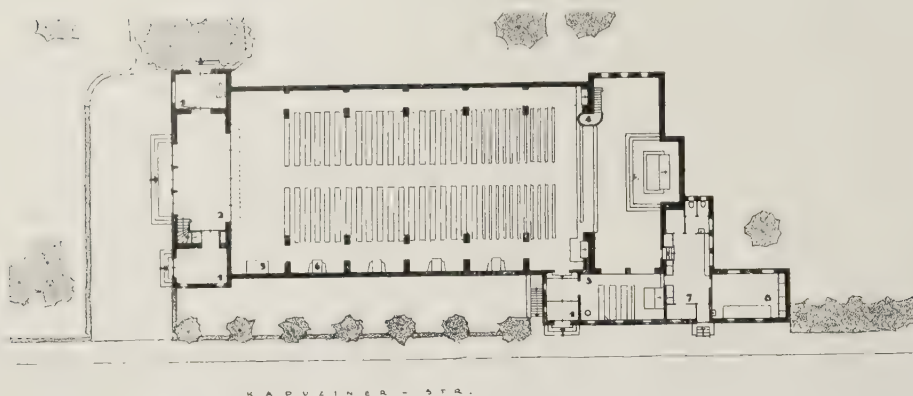
Begünstigt von seltenem Forscherglück gelang es dem Leiter des Kunsthistorischen Institutes der Grazer Universität, Professor Dr. Hermann Egger, eine interessante Malerpersönlichkeit des 18. Jahrhunderts sicherzustellen und sie auch mit gesicherten Arbeiten zu belegen. Es ist dies Casp. Johann Fibich, von dem in der Kapelle des Grazer Domherrenhofes eine „Verkündigung“ und in der Kapelle des ehemals gräfl. Saurauschen Schlosses Premstätten eine „Krönung Mariens“ in Freskotechnik sich finden. Egger vermutet, daß er ein Schüler von Anton Maulpertsch und Caspar Franz Lambach gewesen sein kann; auffallend bleibt seine unmittelbare Kenntnis der Formsprache und Technik Giv. Batt. Tiepolos.

In Wien hat sich der Künstler — literarisch belegbar — als Theatermaler betätigt. Was diese Arbeit Eggers über den engeren österreichischen Interessenkreis aber hinaushebt, ist vor allem die Möglichkeit, daß C. J. Fibich identisch sein könnte mit dem von G. J. Dlabacz erwähnten böhmischen Freskenmaler Johann Fiebich. Mit Recht weist Prof. Egger auch darauf hin, daß die Zuschreibung der Fresken im Betchore der Vorauer Stiftskirche an Karl Unterhuber nun einer Überprüfung bedarf.

B. Binder

Adolf von Hatzfeld, Felix Timmermans, Dichter und Zeichner seines Volkes. Mit 75 Abb., 108 S., 4°. Rembrandt-Verlag G. m. b. H., Berlin. Kart. RM. 4.50, Halbleinen RM. 6.—, Ganzleinen RM. 6.50.

Der berühmte flämische Dichter ist auch bei uns durch seine Erzählungen und Gedichte bekanntgeworden, die das Wesen seines germanischen Volksstammes treffend wiedergeben. Unbekannt sind dagegen bei uns seine Gemälde und Zeichnungen geblieben. Es ist ein Verdienst, daß sie auch dem deutschen Volke vorgelegt werden. Bewußt hat sich Timmermans an Brueghel angeschlossen und bei ihm gelernt. Das einfache Volk des Bauern, Arbeiters, seine aufjubelnde naive Freude, aber auch seine echte Trauer, seine religiöse Seele schildert er in kräftigen Linien und Farben, zum Teil als Illustrationen zu seinen eigenen Erzählungen (Pallieter). Ein stark religiöser und legendärer Zug geht durch seine Gestaltung. Nicht ohne Zufall zeigt er so eine gewisse Verwandtschaft mit unserem Matthäus Schiendl und Hermann Gradl. Der Text bringt zwei Beiträge von Timmermans selbst: „Wie ich Maler wurde“ und das erste Kapitel aus seinem satirischen Epos „Der Esel Baudewein“. In die Umwelt Timmermans, das kleine Städtchen Lier mit seinen Bewohnern, und in seine schriftstellerische Welt führt Hatzfeld mit warmer Lebendigkeit ein, während Karl Jacobs seine malerische Bedeutung festlegt. Das Buch ist sehr schön ausgestaltet. Georg Lill



HEINRICH BARTMANN-KÖLN-BRAUNSFELD: HL.-KREUZ-KIRCHE IN KÖLN-MERHEIM
GRUNDRISS

Herbert Freih. von Ölsen, Tausend Jahre deutscher Plastik und Malerei. Mit 192 Abb. Groß-8^o, 51 S. Text und 157 S. Abb. Walter de Gruyter & Co., Berlin und Leipzig, 1934. Steif brosch RM. 3.20.

Aus dem großen achtbändigen Werke Dehios über die Geschichte der deutschen Kunst hat der Verlag mit Geschick und Takt sozusagen eine billige Volksausgabe gemacht. Mit wohldurchdachtem Verständnis sind die Spitzenstücke deutscher Malerei und Plastik aus den Abbildungen ausgewählt, und v. Ölsen hat einen guten, klaren Text dazu geschrieben, der am gegebenen Platze besonders scharf geprägte Sätze Dehios mit herübernimmt. So ist ein gutes Kompendium deutscher Kunst entstanden, das wegen seiner großen Billigkeit in weitesten Kreise des deutschen Volkes als Eigenbesitz übergehen kann und so an deutlichen und überlegenen Beispielen aus zehn Jahrhunderten besser als Worte davon künden kann, was nun eigentlich deutscher Kunstgeist war und ist. In diesem Sinne wird das dankenswerte Buch seinen Weg machen.

Georg Lill

Hugo Schnell, München, Leben, Bauten, Schätze. Ein Kurzführer. 64 S. Text, 50 Abb. München 42, Dreifaltigkeitsverlag. In Leinen RM. 1.50.

Der Führer ist eine geschickte, ansprechende Vereinigung von Text und Bild. Er soll dem eiligen Besucher nicht nur sozusagen das Optische, sondern auch etwas von Geschichte und Geist der führenden deutschen Stadt mitgeben und gleichzeitig ein Erinnerungsbuch sein. Wie nun neben großen ganzseitigen Bildern und schön gesehenen Ausschnitten auch Porträtköpfe führender Männer nach alten und neuen Kunstwerken stehen, das zeigt das Wollen des Verfassers. Und so wird im kurzgefaßten Inhalt nicht nur auf das Formhafte der Münchner Kunstschatze, sondern auch immer auf das speziell süddeutsche, bayerische und katholische Eigenwesen hingewiesen, ohne die großen deutschen Zusammenhänge zu vergessen. Das geschmackvolle Büchlein dürfte damit vielen ein wertvolles Erziehungsmittel sein.

Georg Lill

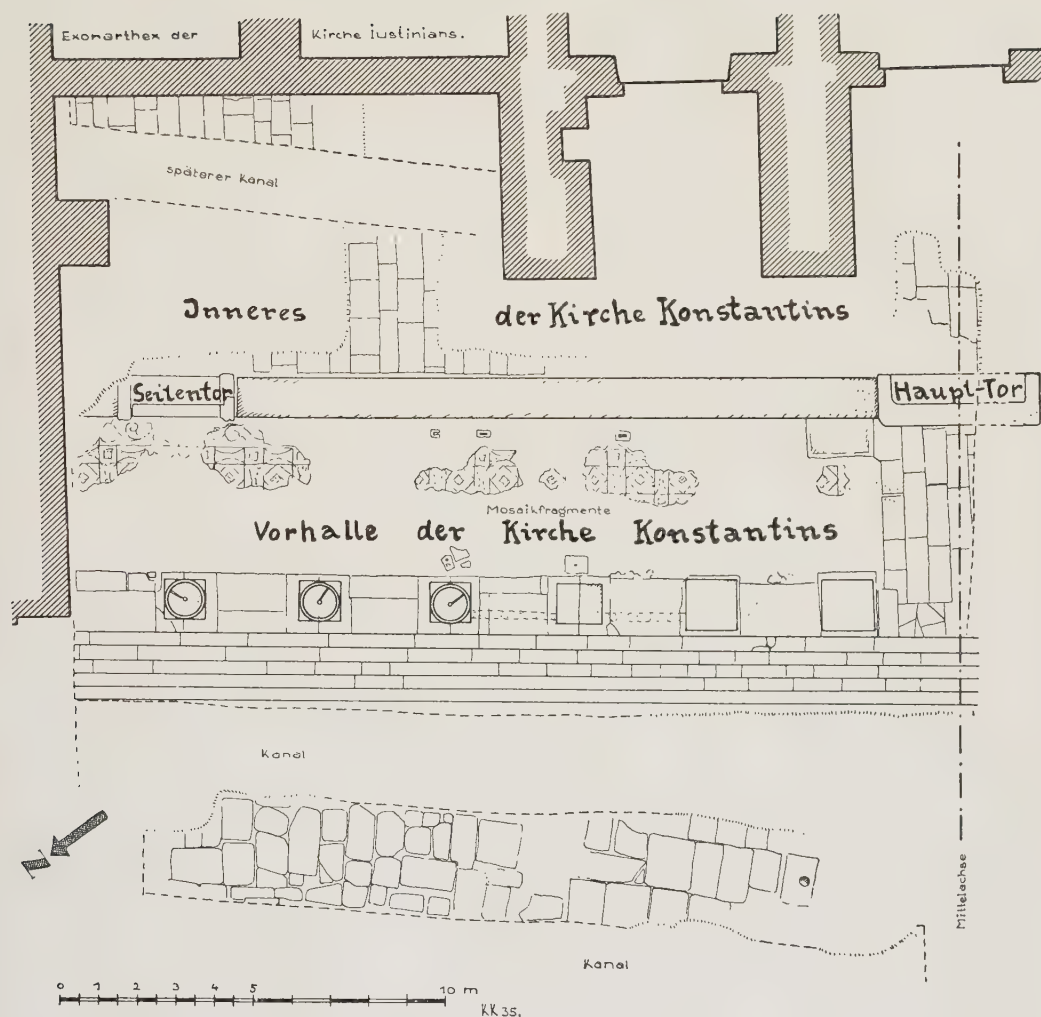
Deutsche Farbblätter, Unvergängliche Werte deutscher Malerei kündigt der Verlag Fritz Knapp und Woldemar Klein, Berlin-Wilmersdorf, an. Prof. A. E. Brinckmann wird in Verbindung mit Feulner, Leidinger, Posse, Voß, Wölfflin in 150 Großtafeln die schönsten Bilder deutscher Vergangenheit bringen, und zwar nicht in Vierfarbendruck, sondern in einem neuen helio-gravüreartigen Farbverfahren. Eine vorgelegte

Farbtafel zeigt besonders schöne Wiedergabe der Farbtöne, ohne die Speckigkeit des bisher üblichen Druckes. Das Werk wird in Lieferungen zu 5 Tafeln, jede Lieferung zum Preise für RM. 3.50, im Abonnement erscheinen. Wir werden über diese bemerkenswerte Neuerscheinung weiter berichten.

G. L.

Alois Fuchs, Im Streit um die Externsteine. Ihre Bedeutung als christliche Kultstätte. Gr.-8^o VIII und 96 S. Text, 34 Abb. auf 16 Tafeln. Bonifazius-Druckerei, Paderborn. Kart. RM. 2.40, Leinenband RM. 3.30.

Der bekannte Geschichts-, Kunst- und Heimatforscher Hochschulprofessor Dr. Alois Fuchs nimmt in dieser Broschüre Stellung zu den Problemen um die Externsteine, die sich in den letzten Jahren in volkstümlich zugespitzter Fragestellung um Bedeutung und zeitliche Stellung entwickelt haben. Die Externsteine (= Elsterneine) haben als das wohl größte Felswandbild Europas eine einzigartige Stellung, genießen kunsthistorisch als monumentale und ikonographische Kunstleistung eine mit Recht außergewöhnliche Beachtung. Die Forschung über sie ist nicht neuen Datums, aber die bisherigen Ergebnisse dieser Untersuchungen sind durch scharf formulierte Behauptungen Wilhelm Teudts (Germanische Heiligtümer, 3. Auflage 1934, und eine Reihe von Aufsätzen und Vorträge) in Frage gestellt worden. Fuchs hat deshalb den ganzen Fragenkomplex, soweit es sich um eine christliche Kultstätte handelt, mit wissenschaftlicher Methodik und objektiver ruhiger Darlegung von neuem durchgearbeitet. Mit Bedacht schließt er alle Fragen über eine vorgeschichtliche Anlage (für deren Vorhandensein viele Nachweise zeugen) aus, weil er hiernicht als Fachmann sprechen kann. Vor allem weist Fuchs die tatsächliche Grundidee der christlichen Anlage auch in der Gesamtgestaltung der einzelnen Räume nach, und zwar als „die umfassendste ... und treueste aller ... Nachbildungen (des Hl. Grabes in Jerusalem) im deutschen Mittelalter“. Das wachsende Interesse des europäischen Mittelalters am Hl. Grab hat in Deutschland nicht weniger als 44 Nachbildungen geschaffen, und zwar in möglichst starker Anlehnung an die damaligen Ortsverhältnisse in Jerusalem. Bischof Meinwerk von Paderborn schickte den Abt Wino von Helmarshausen 1033 nach Jerusalem, um ein Hl. Grab in Busdorf errichten zu lassen. Die Verehrung des hl. Kreuzes durch Bischof Meinwerk vererbte sich auch auf das von ihm gegründete Benediktinerkloster Abdinghof. So führt eine



GRABUNGSPLAN VOR DER HAGIA SOPHIA-ISTANBUL — Aus „Forschungen und Fortschritte“

gerade geistige Linie zu dem im Jahre 1093 vollzogenen Ankauf der Externsteine durch das Kloster und der 1115 geweihten Kapelle mit dem kurz darauf entstandenen Relief der Kreuzabnahme. Der Zweck war, die drei wichtigsten Felsheiligtümer, die die Kirche des Hl. Grabes in Jerusalem umschloß, hier im Paderborner Land und auf Klostergrund nachzubilden. Tatsächlich sind diese Räume einwandfrei und in einer entsprechend rhythmischen Aufeinanderfolge an den Externsteinen nachzuweisen, nämlich Kreuzauffindungsgrotte, Kreuzkapelle (sog. Helenakrypta) und Grabfelsen. Weitere Räume und Orte erklären sich als Sakristei, Lampennische, Predigerstand. Ein Becken am Boden der Kreuzkapelle wird wohl überzeugend als Naturbildung nachgewiesen. Auch die Erklärung eines kleinen Raumes als nicht vollendete Reklusenzelle hat viel für sich, wenn auch hier vielleicht noch Einwände übrig bleiben können. Die Behauptung, daß die ganze Anlage unmöglich christlich sein könne und deshalb heidnisch-germanisch, also vor der Eroberung Sachsens durch Karl den Großen, sein müsse und deshalb am besten als die langgesuchte Irminsul-Kultstätte zu deuten sei, weist Fuchs mit zahlreichen, nicht widerlegbaren Gründen zurück.

Die vorhandenen Zeichen (Steinritzungen), die Teudt als germanische Kultzeichen anspricht, sind entweder Zufallsschrammen oder einwandfrei mittelalterliche Steinmetzzeichen verschiedener Zeiten. Ihre Erklärung als altgermanische Kultzeichen ist schon deshalb unwahrscheinlich, weil sie in ganz versteckter und nachlässiger Weise angebracht sind. Das Grab stimmt in seiner Anlage mit den üblichen christlichen Arcosolgräbern überein, während die germanischen Gräber ganz anders aussahen und von einer symbolhaften Sarglegung lebender Menschen bei den Germanen, wie sie behauptet wird, nicht das geringste Beweiskräftige vorhanden ist, außer der unwissenschaftlichen Vorverlängerung freimaurerischer Bräuche in germanische Vorzeit.

Umstritten ist die Frage der zeitlichen Herstellung der Räume. Fuchs nimmt mit andern an, daß es sich zum Teil um natürliche Hohlräume im Felsen handelt, die wohl schon in alter Zeit zu Kult- oder andern Zwecken benutzt worden seien, auch daß durch Abstürze teilweise Zerstörungen stattgefunden haben, daß aber die jetzige vorhandene Bearbeitung der Wände und damit die jetzige Raumgestaltung von den Benediktinern stammt. Dafür spricht die Raumgestaltung, der vorhandene

Tischaltar mit dem sog. Sepulcrum (der niemals ein Ständer für germanischen Gestirnkult gewesen sein kann, sondern die typische, zahlreich belegbare Form eines damaligen Altares besitzt), die technische Feinbearbeitung der Wände, die romanischen Formen der Einzelheiten an der sog. Apsis und dem Rundfenster. Auch das Relief der Kreuzabnahme ist in die Debatte gezogen worden. Fuchs weist auf ähnliche Darstellungen hin und zeigt besonders, daß der vielumstrittene umgebogene Baum, auf dem Nikodemus steht und den Teutd als die Irminsul anspricht, auch sonst in der Gegend ähnlich gestaltet wurde. Nicht zustimmen möchte ich Fuchs darin, daß der umgebogene Baum nur aus künstlerischen Gründen an Stelle einer Leiter eingefügt wurde. Die Verwendung ist vielmehr nur aus symbolischen Gründen zu erklären, sicher nicht aus der Annahme, daß damit eine Überwindung des Heidentums angedeutet werden soll, sondern vielmehr aus einer heute noch nicht faßbaren Weiterbildung der christlichen Legende vom Lebensbaum. Fuchs tritt ferner für den christlichen Charakter der Gruppe unter dem Kreuze: Adam und Eva von einem Drachen (Teufel) umstrickt, ein und lehnt mit überzeugenden Gründen die abstruse Ansicht ab, daß es sich hier um den Rest einer altgermanischen Darstellung handele, die Karl der Große bei der Zerstörung der Irminsul übrig gelassen habe. Wie ein solches Zusammengehen von früheren (es sollen auch einzelne Teile des übrigen Reliefs, wie die „Irminsul“, noch von der germanischen Anlage her stammen) mit den späteren christlichen Partien technisch-künstlerisch herzustellen sei, darüber schweigen sich die Verbreiter dieser Ansichten allerdings gründlich aus, womit sie wohl am besten das Unhaltbare ihrer Argumentation dokumentieren. Mit Recht weist Fuchs die Methode zurück, alle nahe liegenden, gegebenen und wissenschaftlich deutbaren Vergleichsgründe für eine christliche Gestaltung der jetzigen Anlage zu übergehen oder zu verneinen, dafür aber für die heidnisch-germanische Herkunft auf Vergleichsmaterial zu verzichten oder es aus ganz unmöglichen Gebieten und Zeiten (Orient, Babylonien, Inka!) herzuholen. Auf die unzähligen kleineren Widerlegungen, die Teutd durch Fuchs erfährt und die die historische und literarische Oberflächlichkeit, ja Unkenntnis des Vorgehens einwandfrei nachweisen, können wir hier nicht eingehen.

Gewiß dient ein großer Teil der Arbeit von Fuchs einem negativen Zwecke, der Widerlegung falscher wissenschaftlicher Methode und Ausdeutung. Andererseits liegt doch in dieser Schrift ein großer positiver Wert, weil die einheitliche und geschlossene Gestaltung der Externsteine als Grab Christi in ihrer zeitgeschichtlichen und kultischen Bedeutung noch nie so scharf und wissenschaftlich begründet herausgearbeitet wurde. Mit Recht betont Fuchs in seiner Einleitung, daß seiner Arbeit nun eine zweite an die Seite treten müsse, die die vorchristliche Beschaffenheit und Bedeutung der Externsteine gründlichst erforschen und klarstellen müsse. Seit über einem Jahre sind die Forschungen mit dem Spaten in dieser Beziehung im Gange. Es ist zu hoffen, daß sie mit derselben wissenschaftlichen Akribie, mit derselben Sachkenntnis, mit derselben ruhigen Objektivität veröffentlicht werden, wie diese wissenschaftlich bedeutsame Arbeit.

Georg Lill

DER NEUE JAHRGANG

unserer Zeitschrift wird unseren Lesern wieder ein reiches, besonders erlesenes Material in Wort und Bild vorführen können. Aus dem Gebiete der deutschen Kunst wollen wir vor allem in weiteren monographischen Aufsätzen einzelne Künstler, Maler, Bildhauer, Architekten in ihrem persönlichen Schaffen vorführen und damit zeigen, wie sich in führenden Persönlichkeiten das Bemühen um zeitgemäße Formung, seelische Vertiefung und volksmäßige Bindung ausspricht. In den so lebhaft begrüßten Sonderheften sollen kirchliches Kunstgewerbe (Textilien und Goldschmiedekunst), ferner die Entwicklung des Kreuzweges seit dem 18. Jahrhundert gezeigt werden. Auch innerhalb des wichtigen Gebietes der kirchlichen Denkmalpflege wird ein Heft über neu restaurierte Dome Grundsätzliches bieten. Neben dieser einheimischen Kunst sind geschlossene Hefte über die Entwicklung der neuen kirchlichen Kunst im Ausland in Vorbereitung, so über Nordamerika, Polen, Ungarn. Ein drittes Missionskunsthft soll vor allem den primitiven Völkern gewidmet sein. Wenig bekannte Gebiete wird ein Heft über alte kirchliche Kunst in Rumänien, sowie ein größerer Aufsatz über alte Kunst in Nordamerika erschließen. Wir hoffen, mit diesem Programm auch weitgehenden Ansprüchen von Künstlern und Kunstfreunden gerecht werden zu können.

Die Schriftleitung.

AN UNSERE LESER!

Wir brauchen Euere Hilfe! Viele, die bisher unsere treuen Leser waren, können heute in der Zeit der wirtschaftlichen Umstellung nicht mehr sich das Geld für kulturelle und literarische Dinge am Munde absparen. Wir müssen dies aus vielen Zuschriften ersehen, besonders aus den Reihen der Jüngeren, die noch keine feste oder höher bezahlte Anstellung haben.

Und trotzdem dürfen wir ein für den deutschen Katholizismus und die deutsche Kunst arbeitendes Kulturorgan nicht herunterdrücken oder gar zugrunde gehen lassen. Wir müssen alles, was deutsche Qualitätsarbeit, deutsche Geistesarbeit, religiös fundiertes Gut heißt, erst recht schützen. Die Zeitschrift ist nicht eine Sache für sich, sie ist die ständig werbende Propagandaschrift für christliche Kunst, für den christlichen Künstler.

Helfen Sie uns, diese notwendige Propaganda zu erhalten und zu steigern.

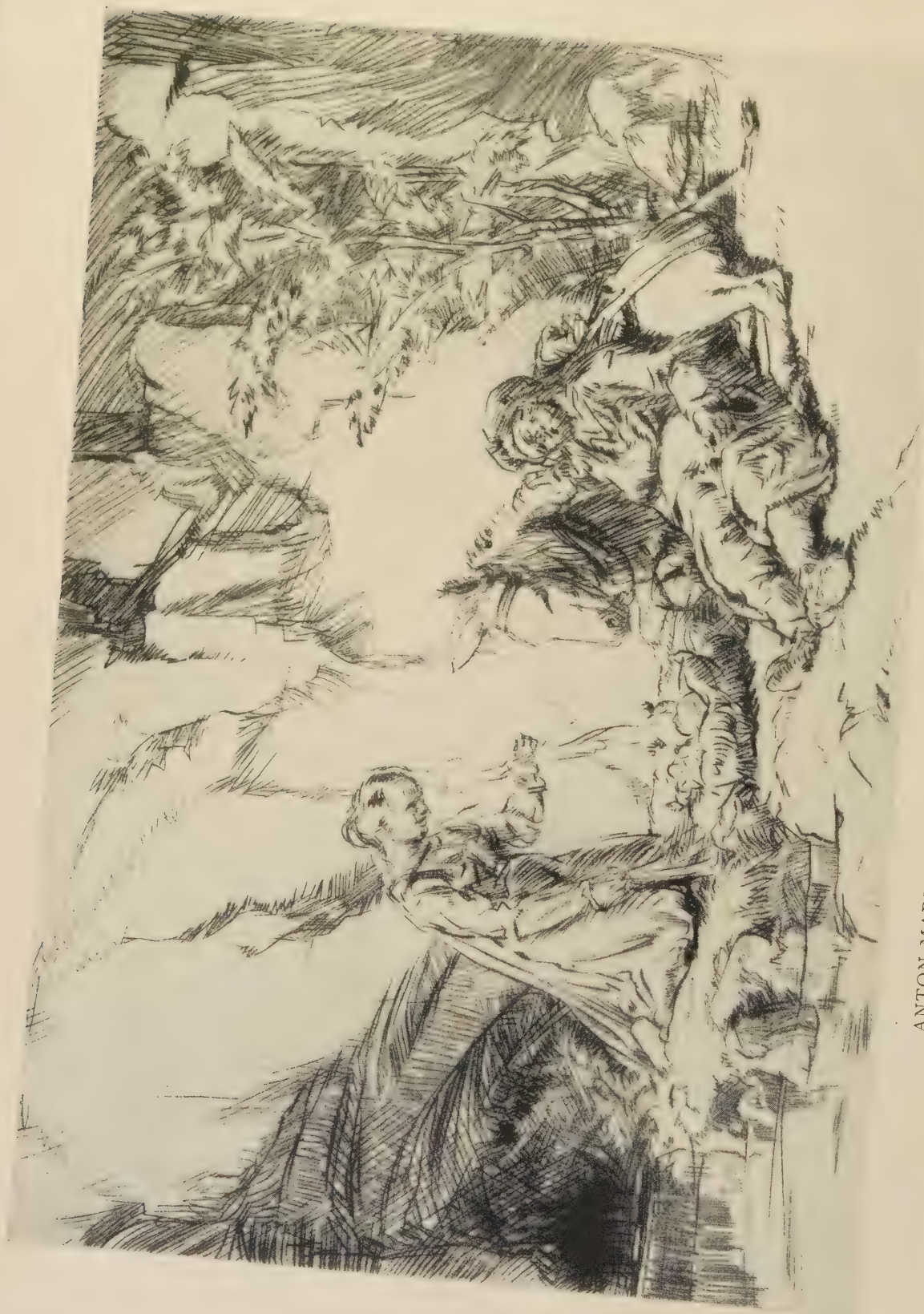
Jeder Leser werbe im neuen Jahrgang einen neuen Abonnenten!

Der Verlag

Die Schriftleitung

Für die Schriftleitung verantwortlich: Dr. Georg Lill, München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2; Dr. Michael Hartig, München; Dr. Richard Hoffmann, München. — Für den Anzeigenteil verantwortlich: Karl Rexhausen, München. — D. A. III. Vj. 1935 4000 (zur Zeit ist Anzeigen-Preisliste Nr. 1 gültig). Verlag: Gesellschaft für christliche Kunst, Kunstverlag, GmbH., München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2. — Druck: F. Bruckmann AG., München.

Bezugspreis halbjährlich RM. 8.— franko; Einzelhefte RM. 1.75; Postscheckkonto München 1440.



ANTON MARXMÜLLER: RUHE AUF DER FLUCHT. RADIERUNG

RELIGIÖSE GRAPHIK

Von GEORG LILL

Soweit wir sehen, war es einstens zuerst die Graphik, und zwar die religiöse Graphik, die in breitere Massen des Volkes drang, Eigenheim und Familienstube schmückte. Die vornehmen Stände, die Adeligen, die reichen Bürger und Handwerker in den Städten, die Geistlichen, sie hatten schon früher begonnen, kostbarere Kunstwerke in ihren Sälen und Gemächern aufzustellen. Der einfache Mann konnte sich erst Ähnliches leisten; als der geschnittene Holzstock eine größere Anzahl von Abdrücken der originalen Kunstschöpfung zu billigem Preise ermöglichte. Der „Einblattdruck“, das fliegende Blatt des beginnenden 15. Jahrhunderts, das Wallfahrts- und Pestbild, die Ablaßzettel, das Blockbuch, trug das „Bild“ nunmehr auch in die einfache Hütte. Auf Jahrmärkten wurden sie abgesetzt, und selbst die Frau eines Albrecht Dürers und eines Veit Stoß haben sich nicht zu gering gedünkt, sich auf die Messen zu Frankfurt, Nürnberg, Nördlingen zu setzen und die graphischen Blätter ihrer Männer zu verkaufen. Die meisten dieser Frühdrucke sind in ihrer Masse, selbst häufig in ihrer ganzen Auflage vom Konsumenten „verbraucht“ worden, da sie wohl häufig nur mit einem Stift an die Wand geheftet oder in eine Truhe gelegt wurden, wo sie dem baldigen Untergang geweiht waren. Nur die wenigen Exemplare, die in Bücherdeckel eingeklebt oder in Bücher eingelegt waren, sind auf uns gekommen. Wenigstens gilt dies von dem volkstümlichen Holzschnitt. Erst als der anspruchsvollere und auf verfeinerten Geschmack eingestellte Kupferstich Ende des 15. Jahrhunderts sich ausbreitete, kam der eigentliche Sammler auf, der die kostbaren Blätter in Mappen sammelte.

Dann flüchtete sich das religiöse graphische Blatt im 16. und 17. Jahrhundert in die Buchillustration. Die Bilderbibel mit ihren zahllosen Holzschnitten und Kupferstichen wurde beliebt und stellte unmittelbar neben das gelesene Wort die geschaute Situation, wie sie sich in Zeit und persönlichem Temperament des Künstlers spiegelte. Erst im 18. Jahrhundert macht nochmals die großzügige Verleger- und Ausfuhrtätigkeit von Druckereien, besonders denen in Augsburg, das Einzelblatt beliebt, und zwar neben dem großen Wandblatt das kleine, häufig kolorierte „Gebetbuchbildchen“, das sich aber nicht damit begnügte, nur einzelne Heiligen zu bringen, sondern in ganzen Serien von Bibelbildern, Legendendarstellungen, Standes- und Ordensheiligen zusammengestellt wurde.

Die künstlerische Höhe und Selbständigkeit wurde im 19. Jahrhundert verloren. Noch konnte sich ein Rest in der Spätromantik retten: die großen Reproduktionsstiche nach berühmten Gemälden. Aber über Stahlstich und Lithographie kam man am Ausgang des 19. Jahrhunderts zu dem reinen mechanischen Reproduktionsdruck, vor allem dem Vierfarbendruck. Man wollte in der Zeit der „Kunstgeschichte“ die berühmten vielbesprochenen Gemälde der Renaissance und des Barocks, auch gewisser beliebter Meister der Neuzeit in möglichst farbigen Wiedergaben um sich haben.

Die Wiederbelebung einer selbständigen Graphik, besonders eines eigenwilligen Holzschnittes, setzte um die Wende des Jahrhunderts ein, wesentlich ausgehend von dem Wunsche des Künstlers, für die Gestaltung aus Phantasie, für die Verstärkung der Ausdruckskraft der Linie einen geeigneten Werkstoff zu finden. Langsam und zögernd ist gegenüber den Schöpfungen auf profanem Gebiet die religiöse Graphik gefolgt. Das Bedürfnis der breiten Masse ging und geht heute noch nach anderer Richtung. Man will in den „gebildeten“ Schichten eine Erinnerung an ein besonders verehrtes Gemälde oder man sucht in den „ungebildeten“ Kreisen das Bunte, Leuchtende, mehr noch das Schmalzige, Sentimentale, ja das gröblich Verkitschte. An dieser Tatsache kann man auch heute noch im allgemeinen nicht vorübergehen.

So wendet sich das graphische Blatt an einen verhältnismäßig kleinen Kreis von Menschen, die mit empfindsamen Augen, mit stiller Andacht und ruhiger Gesammeltheit die besondere Schönheit eines Schwarzweißblattes in sich aufzunehmen vermögen. Das graphische Blatt ist ja nicht laut und vordringlich. Es leuchtet nicht unter anderem heraus, sondern man muß es schon aufsuchen und sich immer um es bemühen, um es ausschöpfen zu können. Seine Ausdrucksmöglichkeit liegt in erster Hinsicht in der Linie. Wie die Zeichnung — ist es doch eine auf Papier übertragene Zeichnung, die in den Holzblock, die Kupferplatte oder den Stein ein- oder aufgerissen ist — hat es die einzige Möglichkeit, in der Variation und Bewegtheit der Linie zu sprechen, ob sie an- oder abschwilt, ob sie starr umreißt oder weich

umflattert, ob sie in dichten Lagen nebeneinandersteht, sich überkreuzt oder nur auf leerem Grunde schwebt. Stärke und Kraft, wie Anmut und Zartheit liegt in der Eigenart des Striches. Der „Schreiber“ legt wie in den geschriebenen Buchstaben, auch in die Zeichnungslinie, in den Duktus, sein innerstes Leben, seine besondere Eigenart. Und der malerisch die Umwelt sehende Künstler kann mit diesem sensitiven Strich auch noch in Schwarz und Weiß Farbe und Licht, stoffliche Eigenart, Lyrik und Dramatik aufleben lassen. Wenn wir irgendeine der abgebildeten Radierungen oder Lithographien darauf hin näher besehen, werden wir das Aufprallen des Lichtes, das leise Dämmern des Schattens, die Unterschiede zwischen Baum, Gewandstoff und Felsen, zwischen glatten und rauhen Stoffen sozusagen in einer „Übersetzung“, aber doch in ihrer graduellen Stufung herausfühlen. Anders wieder beim Holzschnitt. Er verzichtet auf die feineren Details, er verzichtet vor allem auf Licht und Schatten, aber auch auf Perspektive. Er ist sozusagen der monumentale Bruder der empfindsameren Radierung und Lithographie. Mit straffen Linien zieht er in der Holzplatte seine Grate, schneidet er seine blockigen Flächen. Er wühlt etwa ein Antlitz in splitterigem Kerbschnitt auf, aber bekommt eben durch diesen Verzicht und durch die Beschränkung auf das Herbe und Große jene intensive Ausdruckskraft, die mit einem Blick Künstlerisches wie Geistiges schlagartig erfassen läßt.

Somit liegen in den graphischen Techniken besondere Möglichkeiten künstlerischer wie seelischer Ausdruckskraft, in erster Linie innerhalb eines kleinen Raumes für das nahe Besehen, für die innere Zwiesprache mit Kunstwerk und Beschauer. Das kultische Bild der Kirche: das Fresko, das Altarblatt, die Holz- und Steinfigur wendet sich in erster Linie an die Gemeinde, an die betende Versammlung. Es spricht getragener, liturgischer, repräsentativer. Das Erfassen eines graphischen Blattes ist dagegen dem „Gebet im Kämmerlein“ gleichzusetzen. Es ist deshalb auch geistig anders eingestellt. Es erzählt persönlicher, wärmer, ausführlicher, ähnlich wie das betrachtende Gebet. Oder es ist ein ernster, großer, erschütternder Mahnruf, ein Auftrieb zu Gott, ein immer wiederholter Ruf ohne Worte, dafür um so markanter und einprägsamer. Dem graphischen religiösen Blatt sind inhaltlich so gut wie keine Grenzen gezogen. Es kann uns die Historien des Alten und Neuen Testaments wie der Legende erzählen, in der Breite der Zeitbegebenheiten, in der Fülle der ethischen und moralischen Vorbildlichkeit, aber ebensogut auch in der Kürze der symbolhaften Einmaligkeit. Andererseits kann es Einzelgestalten, Einzelbegebenheiten herausfassen und sie in ganz persönlicher Prägung, in standes- und berufsmäßiger Stufung vor uns stellen. Der Kreis reicht deshalb vom allgemein Verständlichen, wie es jeden, auch den Einfachsten, das Kind wie den Erwachsenen erfassen kann, zu dem subjektivst Erlebten und Gestalteten, wie es nur einzelnen einlässig wird. Graphik kann in der Zelle der einfachsten Klosterschwester hängen, aber ebensogut über dem Schreibtisch des Mannes, der in der Welt steht und mit Gott und Teufel, um Gut und Böse, um Heiligkeit und Dämonie ringen muß. Nur daß nicht, was dem einen dienlich ist, auch dem anderen von Wert sein kann. So mag man auch die beigegebenen Bilder unter diesem Gesichtspunkte beurteilen. Nicht jedes von ihnen wird man über das Bettchen eines Kindes hängen können. Aber damit ist noch kein Wertmaßstab gegeben, wenn man nicht Religiosität mit Infantilität gleichsetzt. Das Wesentliche wäre, zu erkennen, wie wirklich religiöses, christliches, katholisches Erleben, nach Stand, Beruf und Zeiterleben verschieden, in diesen Blättern lebendig wird.

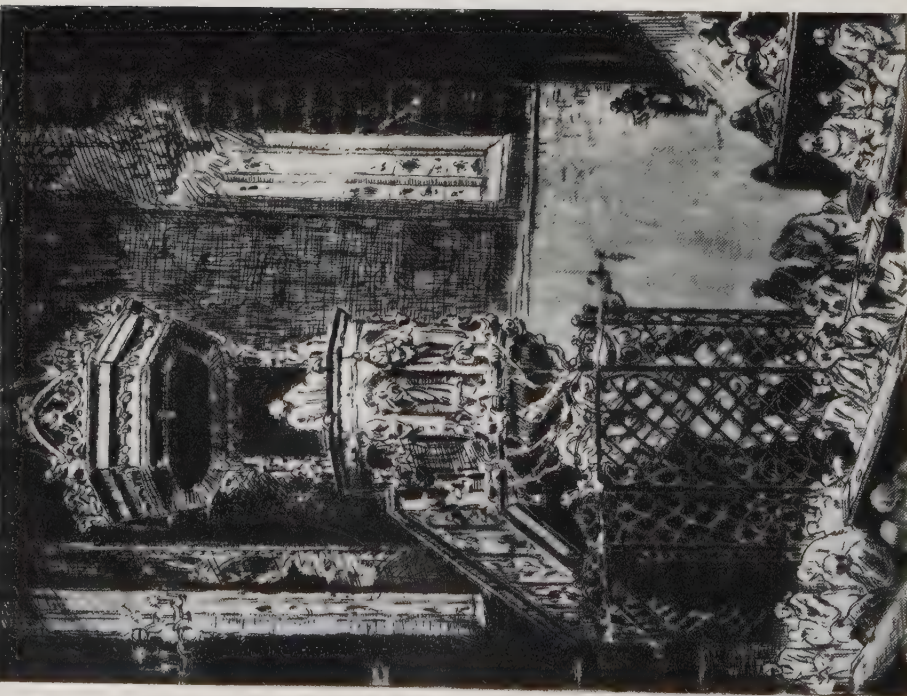
Noch ein Wort, wie man Graphiken unterbringt. Viele wird es geben, die graphische Blätter in Mappen und Schränken sammeln und sie an einem stillen, ruhigen Tage, zu einer Stunde der einsamen Zwiesprache mit sich oder innerhalb der Familie herausholen. Andere wollen ein oder das andere Blatt immer vor sich haben. Man hüte sich, zuviel und Verschiedenes an die Wand zu hängen. Eine gute Graphik ist bei aller Stille anspruchsvoll, sie duldet keinen Lautsprecher neben sich. Ein einfacher, schlichter, wenig profilierter Rahmen, in naturfarbigem Holz oder in gebrochenem Weiß ist die richtige Abgrenzung nach außen. Man bringe das Blatt in guter Größenverteilung auf der sonst ruhigen Wandfläche an. Am wirkungsvollsten ist es, wenn man ein ganzes Zimmer nur mit graphischen Blättern ausstattet. Das geistig und inhaltlich Bedeutendste nehme einen dominierenden Punkt ein, anderes, wie Landschaften, Städteansichten bleibt begleitender Rhythmus. Besonders in einem Zimmer der geistigen Arbeit wird eine solche Aufmachung auch von einer starken seelischen Wirkung sein. Nicht als ob die seelische Erhebung nun mit der Aufmachung unzertrennlich verbunden wäre. Aber wer als Mann noch unter den kindischen Dingen einer kitschigen Talmikunst leben kann, der scheint zum mindesten irgendwo im Seelischen ver-



KARL BLOCHERER-MÜNCHEN: CHRISTUS AN DER GEISSELSAULE
Lithographie, 32×46



ADELAIDE SLOCOVICH-SALMONA-MÜNCHEN: MUTTERGOTTES
VON ENGELN VEREHRT. — Lithographie, 29,5×45



BRUNO ZWIENER-BRESLAU: „GEHET HIN UND LEHRET
ALLE VÖLKER.“ — Helioradierung, 26,5 × 35,5



L. TASCHNER-OBERMENZING: ST. MARTIN
Radierung, 22 × 25,5



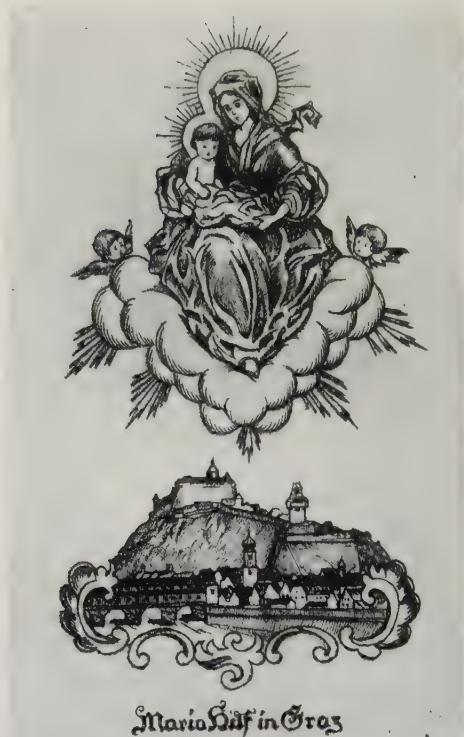
BRUNO ZWIENER-BRESLAU: „VOR BLITZ UND UNGEWITTER
BEWAHRE UNS, O HERR.“ — Helioradierung, 20,5 × 25,5



LUISE HOFF-ALBRECHT-STUTTGART: SCHMERZENSMUTTER
Kolorierter Holzschnitt, 14,5 × 22,5



MARTHA E. FOSSEL-GRAZ: MARIA TROST
Radierung, 7×10,2



MARTHA E. FOSSEL-GRAZ: MARIA HILF
IN GRAZ. — Radierung, 8,8×14,9



S. M. DOROTHEA BROCKMANN-EICHSTATT
ST. WALBURG. — Farbige Radierung, 6,5×11



ERNST BAHN-MÜNSTER I. W.: MUTTER-
GOTTES ZU TELGTE. — Radierung, 13,8×21,5



ERNST BAHN-MÜNSTER I. W.: RUHE AUF DER FLUCHT. — Lithographie, 47×36



LUISE HOFF-ALBRECHT-STUTTART
MUTTERGOTTES. — Holzschnitt, 19,7×30



OTTO GRASSL-MÜNCHEN: ABENDMAHL
Lithographie, 19×29,2

Preisgekrönte Ankäufe für die Verlosung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, München



WALTER MELLMANN-OSNABRÜCK: JUDASKUSS

Holzschnitt, 46,5×48



ERNST JANSEN-WINKELN-M.-GLADBACH: CHRISTUS-KÖNIG

Holzschnitt, 38,2×43,8

V



WILHELM RUPPRECHT-FÜRSTENFELDBRUCK: V. STATION: SIMON V. CYRENE

Holzschnitt, 30,2×39,8



13. JESUS WIRD VOM KREUZ ABGENOMMEN †

WALTER MELLMANN-OSNABRÜCK: XIII. STATION: KREUZABNAHME

Holzschnitt, 37,9 × 36,5



WILHELM GEISSLER-KÖLN-BUCHFORST: WEIHNACHT
Holzschnitt, 23,5 x 32



LEOPOLD KRAUSE-MÜNCHEN-GLADBACH: WEIHNACHT
Holzschnitt, 11,7 x 15,7



**DIE BRAUTLEUTE
SICH HEUTE / AM**

SPENDETEN

**INDER
ZU
DAS HEILIGE SAKRAMENT DER EHE**

PETER GITZINGER-MÜNCHEN: EHEANDENKEN (HAUS NAZARETH)

Holzschnitt, 35 x 30,6



H. GEORG WURM-MÜNCHEN: ST. VITUS FLIEHT AUF DEM SCHIFF

Kupferstich, 15,8×23,8



PETER HECKER-KÖLN: HERBERGSUCHE

Lithographie, 24,1 × 32,4



RUTH SCHAUMANN-MÜNCHEN: ST. MICHAEL

Holzschnitt, 36,9×60. Schwabenverlag, Zweigniederlassung Ellwangen-Jagst



RUTH SCHAUMANN-MÜNCHEN: DER GUTE HIRTE

Holzschnitt, 30×59,9. Schwabenverlag, Zweigniederlassung Ellwangen-Jagst



Ans Kreuz mit ihm!

HANNS RITSCHERT-MÜNCHEN: „ANS KREUZ
MIT IHM.“ — Holzschnitt, 22,7×38



SANCT ANTONIUS

WALTER MELLMANN-OSNABRÜCK
ST. ANTONIUS. — Holzschnitt, 31×56,5

dorrt. Unser Streben müßte es sein, der überweltlichen Schönheit, Erhabenheit und Größe unserer Religion einen wenn auch kleinen Widerschein in den künstlerischen Dingen zu geben, die mit uns über dieses Religiöse sprechen und unser Dasein begleiten.

Für das Beschauen unserer Abbildungen machen wir darauf aufmerksam, daß durch die notwendige Verkleinerung die meisten Bilder in ihrer Wirkung und Ausdruckskraft wesentlich verloren haben. Die Kraft des Schnittes wird durch die Verkleinerung herabgemindert und dadurch auch das Geistige des Inhalts gleichsam verdünnt. Die ganze Schönheit einer Graphik kann nur aus dem Original entnommen werden¹⁾.

¹⁾ Wir möchten noch hinweisen auf die früheren Abbildungen von Graphiken von Rose Reinhold-Wien in: Die christliche Kunst XXIX (1932/33), S. 201 ff., sowie die Holzschnitte von P. Switbert Lobisser in: Die christliche Kunst XXVII (1930/31), S. 129 ff.; Luise Hoff XXVIII (1931/32), S. 53; Rudolf Schiestl XXIII (1926/27), S. 72 ff.; Bruno Zwiener XXII (1925/26), S. 20 ff.



AUGUSTIN KOLB-KÖLN-JUNKERSDORF: ES IST VOLLBRACHT

Holzschnitt, 35,6×47,6



IRENE GRAFIN BOUILLON-MÜNCHEN: DER AUF-
ERSTANDENE. — Farbiger Holzschnitt, 13,9×21,2

Rundschau

Berichte aus Deutschland

GALERIE FÜR CHRISTLICHE KUNST, MÜNCHEN

Am 30. September 1935 mußte die Galerie für christliche Kunst wegen Ungunst der Zeitverhältnisse geschlossen werden.

Am 14. Oktober 1924 wurde sie im Hause Witelshacherplatz 2 mit zwei Ausstellungsräumen eröffnet¹⁾, nachdem früher die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst jahrelang nur einen wenig geeigneten Raum für Ausstellungen im Geschäftslokal der Gesellschaft für christliche Kunst GmbH., Karlstraße 6, zur Verfügung hatte. In der Zeit ansteigender Konjunktur entwickelte sich diese erste ständige Ausstellung für christliche Originalkunst in Deutschland so günstig, daß am 1. Juni 1929 neue, umfangreichere und würdig eingerichtete Räume in bester Geschäftslage, Ludwigstraße 5, eröffnet werden konnten²⁾. Damals konnte man des Glaubens sein, daß in kurzem die ständigen Mehrkosten, die nicht unbedeutend waren, durch den steigen-

den Umsatz hereingebracht werden könnten. Anfangs ließ sich die Entwicklung der Galerie auch sehr gut in finanzieller Hinsicht an. Als jedoch seit 1930 durch die neue Wirtschaftverschlechterung in Deutschland der Verkauf zwar in der Menge nicht zurückging, aber auch nicht mehr zunahm, dagegen der Mitgliederstand durch den allgemeinen Rückgang aller Kulturvereine sich verringerte, mußte nach Ausgleich für den Ausfall der Zuschußgelder gesucht werden. Es ist dies auf verschiedene Weise Jahre hindurch möglich gewesen. Aber schließlich kann man nicht ständig mit außerordentlichen Mitteln laufende Kosten decken. Die Vorstandschaft der Deutschen Gesellschaft wurde sich im Einverständnis mit den ermächtigten Vertretern ihrer Diözesangruppen darüber klar, nur soweit gehen zu dürfen, als dadurch die eigentliche Existenzmöglichkeit der Gesellschaft nicht gefährdet würde. Nach reiflicher Überlegung ist dieser Zeitpunkt nunmehr gekommen. So wurde der entsagungsvolle Entschluß gefaßt, ab 1. Oktober die weitläufigen und deshalb kostspielig zu verwaltenden Räume aufzugeben, und damit die repräsentative Ausstellung zu schließen. Die Deutsche Gesellschaft hat bescheidenere Verwaltungs- und Lagerräume in der Schellingstraße 46 bezogen. Das Verkaufsgeschäft in den neuen, gefällig eingerichteten Räumen, besonders die Lieferung an Wiederverkäufer, wird im alten Umfang weitergeführt. Im Gegenteil, es ist beabsichtigt, unsere Abteilungen für Holz, Keramik, Metall und Graphik gerade nach Qualität und innerem Wert auszubauen.

Der Wegfall der ständigen Ausstellungsräume ist ohne Zweifel ein fühlbarer Verlust für unsere Künstler wie auch für das christliche Publikum. Selbst die Künstler, die anfangs der Ausstellung skeptisch gegenüberstanden, sahen mit der Zeit ihre große und weitreichende Propagandawirkung ein. Nebengewählten Kollektivausstellungen namhafter Künstler konnten auch jüngere, weniger bekannte Kräfte Einzelarbeiten zeigen. Besonders wertvoll war die Möglichkeit, fertiggestellte Werke, die für Kirchen bestimmt waren, kurze Zeit einem größeren Kreise vor der Versendung vorzuführen. Der Einfluß auf die künstlerisch interessierten Kreise, vom Geistlichen bis herunter zum heranwachsenden Kinde, war sehr groß; besuchten doch bis zu 20000 Menschen jährlich unsere Galerie. Der Sinn für Qualitätskunst, für neue Bestrebungen wurde wach gehalten; der Überblick über die vorhandenen künstlerischen Kräfte auch verantwortlichen Stellen zum mindesten erleichtert. Wenn heute die Räume aus den oben angegebenen Gründen geschlossen werden mußten, so darf darüber nicht außer acht gelassen werden, daß für diesen Ausfall andere vorübergehende Ausstellungsmöglichkeiten gefunden werden, aber auch daß in günstigeren Zeiten die jetzt zurückgestellte Aufgabe von neuem aufgegriffen werden muß.

Georg Lill

ALTE VOLKSKUNST DES NIEDER- RHEINS

Ausstellung im Düsseldorfer Stadtmuseum

Im Düsseldorfer Stadtmuseum wurde eine größere Schau: „Alte niederrheinische Volkskunst“ eröffnet, die Kustos Dr. Schubert mit großer Liebe und Sachkenntnis aus Leihgaben von nicht weniger als zwanzig niederrheinischen Museen, nebst einer Anzahl Privatsammlungen, aufgebaut hat, wie er auch eine Einfüh-

¹⁾ Vgl. Die christliche Kunst XXI (1924/25), Beiblatt S. 17.

²⁾ Vgl. ebda, XXV (1928/29), S. 288, S. 320; XXVI (1929/30), S. 26 ff. mit Abb.

nung, die einen Überblick über die Hauptursprungsgebiete niederrheinischer Volkskunst gibt, dazu schrieb. Bauernkunst und Kleinbürgerkunst der Städte, welche „dieselbe Sprache des Volkes“ sprechen und meist in Verbindung mit dem Handwerk, doch auch als Laienarbeit, entstanden, sind dabei unter dem Begriff „Volkskunst“ zusammengefaßt. Auch der auf dem uralten Kulturboden des Niederrheins heimische Kleinstädter und Bauer glaubte, wie es in Dr. Schuberts Ausführungen heißt, in den vergangenen Jahrhunderten auf Wohnungskultur ein Anrecht zu besitzen. Das Sehnen nach besonderer Art des Hausrats spricht heute noch aus Tausenden Gegenständen zu uns. So blühte eine bodenständige, auf langer Tradition fußende Handwerkskunst am Niederrhein, die wir heute wieder neu zu schätzen wissen. Unter Niederrhein wird hier der geographische Raum Köln—Aachen—Emmerich mit Einbeziehung des Bergischen Landes verstanden.

Wie in Sprachdialekt, Tracht und Sitte haben sich auch auf den verschiedensten Volkskunstgebieten „in festumrissenen Kreisen landschaftliche Typen ausgebildet, erkennbar an der unterschiedlichen Materialbeschaffenheit, an Form, Dekorart und Palette, an Beschauzeichen und am Markenwesen“. Gesammelt ergeben sie das bunte Bild niederrheinischer Volkskunst. In der Gegend von Aachen, Stolberg und Eschweiler wurde vom 16. bis 18. Jahrhundert Kupfer-, Bronze- und Messinggerät hergestellt, als wirtschaftlich wie kulturell bedeutsames Gewerbe; in der Stolberger Glashütte entstand im 18. und 19. Jahrhundert künstlerisch geformtes und zum Teil farbiges oder bemaltes gläsernes Geschirr (Flaschen, Trinkgläser, die originellen Schnapshunde, Aufsatzkugeln usw.), während die Poppelsdorfer Fayencemanufaktur in der späten Rokokozeit (1770—1790) neben geschmackvollen Geschirren drollige Figuren und Tierplastiken erzeugte. Etwas später (1800—1830) brachten die beiden Kölner Fayencefabriken schön verzierte Walzenkrüge, unter anderem mit Darstellungen St. Georgs und Kaiser Heinrichs II. mit dem Modell des Bamberger Domes, außerdem Schüsseln, Teller, Weihbecken usw. im Empire- und Biedermeiergeschmack in den Handel. Vom Bergischen Land kamen aus Eisen, Zinn und anderen Metallen geschaffene kunstvolle Schmiedearbeiten sowie, als besonderer Zweig heimischer Kunstfertigkeit durch Jahrhunderte hindurch, Möbel wie Schränke, Tische, Stühle, Truhen usw. Aus der Grafschaft Mörs stammen besonders schöne und reichgeschnitzte Truhen und Wandbretter; auch der Buntdruck auf Leinen war hier zu Hause. Gipfelleistungen niederrheinischer Volkskunst stellen die Erzeugnisse der nördlich Krefeld entlang dem Hülser Höhenzug gelegenen alten Töpferwerkstätten dar, namentlich die farbigen Prunkschüsseln. Die Ausstellung zeigt prächtige Stücke davon, darunter eine im Format riesige sogenannte „Vierständeschüssel“ mit der Darstellung des Geistlichen, des Soldaten, des Bauern und des Advokaten; auch religiöse Motive wie die Kreuzigung, die Muttergottes, St. Antonius usw. sind bei diesen Schüsseln häufig. Frechener Arbeit sind Bartmannskrüge aus Steingut. Eines der frühesten erhaltenen Stücke niederrheinischer Irdenware, kunstgeschichtlich in seiner Feinheit sehr bemerkenswert, stellt ein Frauenfigürchen mit Pfeffer- und Salzbehälter vom Jahre 1603 dar.

Aus heimischem Ton ist auch ein Hausaltärchen gebildet, das die Muttergottes von



HANS MENKE-GOCH (N.-RH.): WEIHNACHT

Holzschnitt 16,4×30,2

Kevelaer zwischen Engeln und reichem Zierat zeigt (Abb. S. 57). Das Kevelaerer Gnadenbild kehrt in niederrheinischer Volkskunst immer wieder und findet sich in der Ausstellung u. a. auch auf einem messingnen Wandkerzenhalter. Eigenartig sind niederrheinische Brautkronen aus Kevelaer (18. und 19. Jahrhundert), die arme Bräute von der Kirche geliehen bekamen; die Kronen wurden auch in Prozessionen getragen. Eine größere Bildkachel trägt die Darstellung des heiligen Crispinus, des Patronen der Schuhmacher, und einiger Gesellen bei der Arbeit, nebst einer der Fürsprache des Heiligen sich empfehlenden Inschrift (datiert 1700). Ein Gebetbuchhandbrett hat die geschnitzten und bemalten Figürchen der zwölf Apostel als Stützen. An holzgeschnitzten religiösen Plastiken sieht man u. a. noch eine Madonna, eine Kreuzigungsgruppe aus der Jülicher Gegend und eine Pietà als echte niederrheinische Bauernarbeit.

Auch die niederrheinischen Zünfte und Innungen sind mit verschiedenartigem Gerät und Geschirr vertreten. So findet sich in der Ausstellung ein großer zinnerner Willkommkrug der Kölner



P. BERNARD FLUELER O.S.B.-EINSIEDELN: HL. NIKOLAUS VON DER FLÜEN
(BRUDER KLAUS). — Holzschnitt, 15×14

Metzgerzunft mit Medaillen- und Münzenbehang, auf dem Deckel das Figürchen eines Ritters (18. Jahrh.). Ein Stab der Schiffergilde in Emmerich ist mit schönen Schnitzereien eines Schiffes sowie des heiligen Antonius versehen. Häufig von den Bäckern selbst geschnitzt waren die kunstvollen altniederrheinischen Back- und Kuchenformen, von denen eine charakteristische Auswahl gezeigt wird, auch zum Teil mit religiösen Darstellungen.

Messingene Sägehalen mit Vogel- und Pflanzendekor, Bügeleisen mit Grotesk-Plastiken als Schmuck, eine große kupferne Bettpfanne mit reich verziertem Messingdeckel, zinnerne Kaffee- kannen (sogenannte „Trippelminen“) vom Ende des 18. und beginnenden 19. Jahrhundert sowie Kannen und Küchengeräte aus Messing und Kupfer bilden als Metallarbeiten eine besondere Zierde der Ausstellung.

Eine Leinenstickerei von 1780 zeigt inmitten des vierteiligen Weltbildes das Hakenkreuz in der Bedeutung eines Lebens- und Glückszeichens. Seltenheiten sind auch dreibeinige altniederrheinische Bauernstühle (18. Jahrh.) mit hochgezogenem verbreitertem Rückpfosten als Lehne sowie hölzerne Schultaschen mit geschnitzter Ornamentik (um 1800 gebräuchlich). Wertvolle

holzgeschnittzte Schränke und Truhen, Wiegen, Standuhren, Handtuchhalter, Löffelbretter, Spinnräder usw. atmen den Geist behäbigen, bodenständigen, auf seine Art kulturbewußten Bauern- tums wie kleinbürgerliche Möbel aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts die lebenswür- dige Atmosphäre des Biedermeier. Im gleichen Raum zieren die Wände die in ihrer Feinheit be- wundernswerten Arbeiten des Düsseldorfer Sil- houettenschneiders Schuster Wilhelm Müller aus der Biedermeierzeit.

K. G. Pfeill

Berichte aus dem Ausland

KUNSTNACHRICHTEN AUS WIEN UND UMGEBUNG

1. Bewegung im Kirchenbau.

In nächster Zeit werden wieder zwei Wiener Kirchen eingeweiht und ihrer kultlichen Bestim- mung zugeführt. Die Kirche „Königin des Frie- dens“ ist das Zentrum einer großen Klosteranlage der P. P. Pallotiner, welche es sich zur Aufgabe gemacht haben, einen neuerbauten Teil des zehnten Wiener Gemeindebezirkes nach der neuesten Me- thode der Seelsorge zu betreuen. Der leitende Ar-

chitekt des umfangreichen Unternehmens ist Robert Kramreiter, der schon durch seine kleine Dollfußkirche auf der Hohen Wand sich starke Beachtung maßgebender Kreise erzwungen hat. Die neue Kirche wird dem Umfange nach die größte sein, die in der letzten Zeit in Wien erbaut wurde. Sie ist ein einschiffiger Raum von ganz eigenartiger Wirkung. Ebenso interessant ist die Lösung der wuchtigen Fassadenbildung. Gleichzeitig erstet auf den Gründen des ehemaligen Lainzer Tiergartens eine Kirche, die dem hl. Christophorus geweiht sein soll. Bauherr ist der äußerst rührige Pfarrer von Lainz, Geistlicher Rat Anton Schrefel, Architekten die beiden jungen Baukünstler Dr. Kurt Klaudy und Lippert. Das Gotteshaus hat auch die Bestimmung, alljährlich einmal Wiener Automobilisten anlässlich der Einweihung ihrer Wagen zu versammeln. Als weitere Projekte für Kirchenbauten sind zu nennen die neue Pfarrkirche in Floridsdorf und ein Neubau für Pötzleinsdorf-Glanzing. Wir werden darüber näher berichten. In der Diözese St. Pölten ist die Errichtung einer neuen Kirche für Siegmundsherberg geplant. Außerdem wurden in Wiener Gemeindehäusern verschiedene Räume in Stätten für den Gottesdienst umgestaltet.

2. Die österreichische Gesellschaft für christliche Kunst, Wien I, Augustinerstraße 10, hat unter der zielbewußten Leitung ihres Präsidenten Robert Kramreiter ihr bisheriges Tätigkeitsgebiet erfreulich erweitern können. Die schon seit Jahrzehnten geplante Gründung einer Verkaufsgalerie soll noch in diesem Herbst verwirklicht werden. Ein Herzenswunsch ihres Protektors Kardinal-Erzbischof Dr. Theodor Innitzer, der schon als Generalsekretär der Leo-Gesellschaft diesen Bestrebungen sehr nahe stand, geht damit in Erfüllung. Außerdem ist die Gesellschaft vom Bundesministerium für Unterricht beauftragt worden, den sakralen Raum für die Ausstellung österreichischer Kunst in Budapest (November 1935) auszugestalten. Auch die Vermittlungstätigkeit zwischen Klerus und Künstlerschaft wird immer reger.

3. Neue Kunstwerke.

Das Stadtbild Wiens ist an markantester Stelle (Neuer Markt) künstlerisch aufgewertet worden durch die Umgestaltung der Fassade der Kapuzinerkirche. Anlässlich der Marco-d'Aviano-Festlichkeiten wurde in einer eigens dafür gebauten Kapelle eine Statue des großen Kapuziners, ausgeführt von Bildhauer Maurer, aufgestellt. Die durch ihren romantischen Zierat bisher kleinlich wirkende Fassade wurde in Annäherung an den früheren Zustand einheitlich großflächig gestaltet. Die bei dieser Gelegenheit ausgeführten Freskomalereien stellen symbolisch die Erteilung des Portiunkula-Ablasses dar. Die akademischen Maler Hans Fischer und Rudolf Holzner haben ihre Aufgabe derart glücklich gelöst, daß diese Malereien sowohl von Kunstverständigen wie auch von der Menge der Gläubigen als ein schönes Wahrzeichen Wiens betrachtet werden.

Am vergrößerten Hause der Reichspost wurden vom akademischen Maler und Bildhauer Hans Andre monumental wirkende Fresken angebracht, und zwar eine Gruppe von vier Figuren: in der Mitte ein geistiger und ein manueller Arbeiter, dazu eine Frau mit Kreuz und ein junger Mann mit Fahne. Es soll damit versinnbildlicht werden, wie die Kultur und Wirtschaft unter dem Schutz von Glaube und Vaterlandsliebe am besten gedeihen



A. WENDLING-ECHTERNACH: ST. FRANZISKUS

Holzschnitt, 22 X 29,5

könne. Im besonderen sollen damit die geistigen Tendenzen der führenden katholischen Zeitung Österreichs zum Ausdruck kommen. Der Zubau, der als Wohnhaus eingerichtet ist, trägt an seiner Schauseite sinngemäß eine Darstellung der heiligen Familie.

4. Restaurierungsarbeiten.

Die umfangreichste Restaurierungsarbeit ist zweifelsohne die von Restaurator Heilmann fachgemäß durchgeführte Herstellung des großen Führich-Zyklus in der Alt-Lerchenfelder Kirche. Es ist diese Bilderfolge vielleicht das geschlossenste Bekenntnis der Nazarener-Richtung überhaupt. In der Bischofsstadt St. Pölten ist die prachtvolle Prandauer Kirche, die eine Zeitlang in Gefahr war, in ein Kino umgestaltet zu werden, wieder ihrer kirchlichen Bestimmung zurückgegeben worden. An der Apsiswand ist der junge Künstler Tahedl daran, in riesigem Ausmaß eine Darstellung der Verherrlichung des hl. Hyppolit, welcher der Gottesmutter die Vertreter der Stände zuführt, zu vollenden. Die Oberleitung über die Instandsetzungsarbeiten hat Architekt Wondracek, der durch seine Ausgestaltung des Heldendenkmals, Burgtor in Wien, in ganz Österreich bekanntgeworden ist.

5. Theoretische Kunstförderung.

Die Leitung des katholischen Volksbundes hat im Sommer eine Folge von viel besuchten Vorträgen veranstaltet. Der erste Vortrag, gehalten von Hofrat Donin, behandelte das Thema: Was lehren uns die alten Kirchen?

Dr. Justus Schmidt von der Zentralstelle für Denkmalschutz sprach über Wiener Kirchen des 19. Jahrhunderts und Univ.-Prof. Dr. Anselm Weißenhofer über Kirchenbau der Gegenwart mit besonderer Berücksichtigung Österreichs. Auch die



WILHELM GEISSLER-KÖLN-BUCHFORST: ST. DUNS SCOTUS

Holzschnitt, 35 × 47,4

Kunstsektion der österreichischen Leo-Gesellschaft und die katholische Aktion suchen durch Vorträge und Diskussionen das Interesse weiterer Kreise für die Probleme der Denkmalpflege und der Zeitkunst wachzuhalten und zu fördern. Anselm Weißenhofer

EIN NEUES THEMA IN DER ZEITGENÖSSISCHEN RELIGIÖSEN KUNST

Der ungemein kunstsinnige und kunstfördernde Pfarrer der Leechkirche in Graz (Kirche des Deutschen Ritterordens) Hochw. Pater Rupert Eberhard ließ von Carl Pauer-Arlau das Motiv „Die Mutter Gottes löst die Dornenkrone“ bildlich gestalten. Pauer-Arlau, der sich durch seinen Holzschnitt-Zyklus „Die Predigt in Bildern“ in Kunstkreisen einen guten Namen geschaffen hatte, verstand es, alle Möglichkeiten künstlerischer Wirkung zu erfassen, die dieses Motiv bietet. Die dem Charakter des Themas entsprechenden kühlen Farbtöne verstärken den tiefersten Charakter. Im Hintergrund läßt ein Streifen warm gehaltener Regenbogentöne das erlösende Versöhnungsmotiv leise anklingen. Das große in Spachteltechnik ausgeführte Bild wurde am Allerseelentage 1934 enthüllt (Abb. S. 58).

Bruno Binder

Neue Kunstwerke

EIN MUSTER ZEITGERECHTER KIRCHENAUSMALUNG

Die Rosenkranzkirche
zu Perselen

Nicht weit von der holländischen Grenze liegt in der Nähe von Heinsberg das Dorf Perselen, in dem die niederrheinischen Holzschuhmacher ihr eigenwilliges und mühsames Handwerk betreiben. Dieser Ort hatte bislang eine unbedeutende Kirche aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts. Ihre Gestalt änderte man vor kurzer Zeit, als eine Erweiterung des Raumes notwendig wurde. Turm und Chor blieben stehen. Zwischen beide setzte der Aachener Architekt Salm ein modernes Hauptschiff mit seitenschiffartigen Ausbauten. So bekam die Kirche nicht nur ein völlig neues Gesicht, sondern sie gewann auch durch die Klarheit und Ruhe der neuen Formen einen architektonischen Wert. Sehr gut fügt sich jetzt auch das schön gegliederte ältere Chor in den gesamten Kirchenraum ein. Aber die Sachlichkeit des Bauwerks verlangte nach einem Schmuck, der die räumliche Harmonie noch steigerte. Das war am einfachsten durch eine sinngerechte Ausmalung zu erreichen. Diese Aufgabe übertrug man dem jungen Künstler Ernst Jansen-Winkeln, der vor allem als fähiger Graphiker einen guten Namen hat.

Seit manchen Jahren verzichtete man fast immer auf Figuralmalerei im Gotteshaus, weil man wußte, daß nur wenige Künstler wieder zu dieser hohen Leistung fähig seien. Man begnügte

sich in den meisten Fällen klüglich damit, durch eine allgemeine Farbgebung die sakrale Bestimmung des Raums zu unterstreichen. Immer aber blieb der Wunsch nach zeitgerechter Bildgestaltung wach. Die paar Künstler, die schon stark genug waren, wesenhaft religiöse Raumbilder aus dem Formwillen unserer Zeit zu schaffen, waren schnell aufgezählt. Zu ihnen gehört jetzt auch Ernst Jansen-Winkeln.

Der junge niederrheinische Maler leistete in Perselen eine doppelte Aufgabe: er gab dem ganzen Kircheninnern die ihm gebührende Farbe und schmückte es dazu noch durch figurale Darstellungen. Der Klarheit des modernen Raumteiles diente er durch ein ruhiges Weiß. Das Chor dagegen mit seinen spätromanischen Formen ist lebendiger behandelt. Der Triumphbogen wird durch ein schmales rotes Band zum Übergang. Im Chor sitzen auf einem Sims Säulchen, von denen die Rippen der Decke getragen werden. Dieses Gesims bekam kräftige rote und schwarze Farben, ebenso die kleinen Säulen, die außerdem noch durch goldene Ringe belebt sind. Die Kraft der überwiegenden roten Farbe hebt die gute Gliederung des Chors besonders schön hervor. Dadurch wird obendrein der Eindruck der geringwertigen Fenster zurückgedrängt. Graue Deckenrippen mit

schlichten roten Streifen schließen das Chor in der Höhe wohlgelungen ab.

Viel wichtiger als die allgemeine Farbbehandlung aber ist der neue Bildschmuck. In ihm lebt wieder etwas, das der volkstümlichen Bilderbibel des Mittelalters verwandt ist. Die auf den hellen Putz gemalten Darstellungen stehen zum größten Teil auf den Wänden des neuen Baustücks zwischen den Fenstern. Da es sich um eine Rosenkranzkirche handelt, sind die Geheimnisse des Rosenkranzes und in ihnen die wichtigsten Stücke der christlichen Heilsgeschichte gestaltet. Auf der rechten Wand beginnt der freudensreiche Rosenkranz mit einer Verkündigungsdarstellung. In ihr ist der Sinn der ganzen Bilderreihe angedeutet. Denn wir sehen über der Verkündigung die Vertreibung aus dem Paradies. Beides ist zu einem Gemälde zusammengeflochten. Der Sündenfall und der Beginn der Erlösung begegnen sich. Auf der anderen Wand steht als Abschluß die Krönung Mariens. Zwischen diesen beiden großen Darstellungen rundet sich die Reihe. Als Band ineinander greifender Bilder spannt sich die Brüstung der Orgelpore mit dem Rosenkranz des Leidens zwischen die Rosenkränze der Freude und der Glorie auf den beiden Seitenwänden. — Zwei Darstellungen kommen uns durch ihren künstlerischen Wert besonders nahe. Die eine zeigt Maria und Joseph mit dem Kind, das sie im Tempel wiederfinden: eine Verherrlichung der heiligen Familie ist diese prachtvoll gestufte Dreierheit (Abb. S. 59). Die weit geöffneten Augen des Gottesknaben scheinen etwas von der göttlichen Weisheit in ihm zu spiegeln. Diesem Gemälde gegenüber sehen wir die Darstellung der Auferstehung: die sieghaft aufstrebende Gestalt des jungen Gottessohnes ist wie ein Symbol unbesiegbaren Lebens. Bezwingend und befreiend zugleich ist die Kraft dieses Bildes.

Außer den Rosenkranzbildern schuf Jansen-Winkeln noch vier andere Wandgemälde für die Kirche in Perselen. Im rechten Seitenschiff malte er um eine Madonnenfigur wie einen Blütenkranz die Gestalten der Volksheiligen, die der Gottesmutter dienen. Über dem Beichtstuhl sehen wir die Büsserin Magdalena, über dem Taufbecken St. Johannes und neben der Kanzel einen Sämann, auf die Fruchtbarkeit des Gotteswortes deutend.

Lebendig reiht sich die Vielzahl der Bilder auf den Wänden. Vieles von den guten Werten echter und ehrlicher Wandmalerei ist wieder darin. Wir begrüßen die bewußte Rückkehr zu sinnvoller Flächenhaftigkeit, den Verzicht auf perspektivische Verbrämung, die dem Wandbild nicht gebührt. Sauber und klar ist das Werk des jungen Künstlers, locker und gut gestaffelt; überaus sicher sind die einzelnen Stücke über die Wände verteilt. Sauber sind auch die Farben. Nur drei Erdfarben — Blau, Rot und Gelb — finden wir. Auch diese Beschränkung kommt der Schlichtheit und Klarheit der Wirkung zugute. Noch einen entscheidenden Vorzug haben die Bilder: sie stammen nicht aus abseitigem Formalismus, sondern sind volksnahe und volksverständlich, ohne an künstlerischem Rang zu verlieren. Sie sind echter Volkskunst nahe verwandt. So dienen sie wirklich religiöser Bestimmung.

Blühendes Leben hat der Kirchenraum zu Perselen durch die Wandgemälde empfangen; sie passen sich glücklich in sein Gefüge und steigern es. Farbiges Wohlklang füllt das Gotteshaus, das nun nicht nur zu den beachtlichen Kirchenbauten der Gegenwart gehört, sondern darüber hinaus ein Muster zeitgerechter Kirchengemäldesammlung bietet. Hier



Phot. Stadtmuseum, Düsseldorf

HAUSALTARTARCHEN MIT DER MADONNA VON KEVELAER. — Niederrheinische Irdenware
Datiert 1690. Besitzer: Städt. Museum, Duisburg

ist an einem vorzüglichem Beispiel gezeigt, wie die Nüchternheit moderner Kirchenräume durch solchen Bildschmuck überwunden werden kann. Auf diesem Wege fände die räumlich meist wohlgestaltete Kirchenarchitektur der Gegenwart ihre notwendige Vollendung.

Paul Josef von der Heide

Personalnachrichten

ZUM 60. GEBURTSTAG CARL BURGERS

Geboren am 26. November 1875

Das Schaffen dieses Bildhauers und Steinmetzen will von einer Warte aus beurteilt werden, die jenseits einer ästhetisierenden Kunstbetrachtung den ganzen Mann schlechthin mißt, wie er mit innerer Berufung und selbstsicherer Begeisterung das harte, und gerade das härteste Material mit seinem Geist belebt.

Weniger vom Künstler als von dem „Meister“ wollen wir sprechen, dem Meister in des Wortes solidester und traditionellster Bedeutung und Verpflichtung. Wer seine Werkstatt, die Mayener Steinmetzfachschule, betritt oder wer mit ihm durch die berühmten Eifeler Basaltlavabrüche bei Mayen geht, wo er jeden Bruch, jede Lage und jede Schicht genau kennt und prüfenden Blickes und Griffes sein notwendiges Material erwählt, der sieht hier nicht den Künstler der Atelieratmosphäre akademischer Prägung, sondern den zuerst



Phot. E. M. Fürböck, St. Peter bei Graz

CARL PAUER-ARLAU: MUTTERGOTTES, DIE DORNENKRONE „LÖSEND“. — Ölgemälde in der Leechkirche zu Graz. (Kirche des deutschen Ritterordens)

und zuletzt dem Material verpflichteten, handwerklich schöpferischen Steinmetzmeister. Man spürt hier unwillkürlich etwas von den technischen und geistigen Voraussetzungen unserer monumentalen mittelalterlichen Steinplastiken, man erlebt das Handwerk der Kunst im edelsten Sinne. Hinter allem steht die gerade innere Haltung eines ganzen Mannes.

Wir begrüßen heute ein Frühlingsnahen in der deutschen Kunst auch in dem Sinne, daß sich dieses Gefühl für handwerkliches Können und materialgerechtes Schaffen mehr und mehr durchzusetzen beginnt. Dabei wollen wir nicht vergessen, daß es in dem turbulenten Wirbel der l'art pour l'art-Epoche auch hier Rufer in der Wüste gab, zu denen wir unser Geburtstagskind füglich zählen dürfen. Hierbei ist nicht bedeutungslos, daß zwei weit voneinander entfernt liegende und doch in ihrer soziologischen Struktur verwandte deutsche Landschaften die geographischen Komponenten seines Schaffens bildeten. Burgers Heimat ist die Oberpfalz, „derb und steinig. Die Bauern, die dort aufwachsen, sind harte Gestalten mit Eisenfäusten, die zeitlebens dem Boden in harter Arbeit das bißchen Ertrag abringen müssen.“ Darf man nicht in gleicher Weise die Eifel und ihre Bewohner charakterisieren, die Eifelberge, die 1922 Burgers Wahlheimat wurden, nachdem er 1904 als Leiter der Klasse für Plastik an die Aachener Kunstgewerbeschule berufen wurde und somit seinen Fuß auf rheinischen Boden setzte. „Aachen war zu damaliger Zeit Neuland.

Gebrochen war mit den Anschauungen des Naturalismus. Man hatte abgeschlossen mit Rodin, Meunier, Begas und Maison. Der Sinn für wahre Antike . . . in Verbindung mit lebendiger Natur war erwacht. Man kopierte nicht mehr äußere Formen, sondern man nahm das Geistige, das Wesen der alten Gestaltungen in sich auf . . . Einige aber begriffen den Geist der Gotik und schufen bodenständig und materialgerecht. Zu diesen letzten möchte ich mich zählen.“

Als der Knabe in seiner frühesten Jugend das Vieh auf die Weide trieb, mochte hier und da ein Stück Holz oder auch ein Klumpen Lehm sein zunächst autodidaktisches Interesse an der plastischen Form angeregt haben. Das führte ihn mit 14 Jahren auf die Partenkirchener Schnitzerschule, zwei Jahre später von hier aus auf die Kunstgewerbeschule nach München und wiederum einige Jahre später auf die Akademie der süddeutschen Kunstmetropole.

Aber diese äußeren Daten sind nur das akademische Gerippe einer sich schnell entwickelnden Materialkenntnis und sachgemäßen Materialbehandlung, die zu ihrer eigentlichen Auswirkung erst mit der Verpflanzung auf rheinischen Boden kam. Kam Burger so nicht mit leeren Händen in die neue Landschaft, so mußte der rheinische Boden und sein Stein, jene durch eine mehrtausendjährige Kultur getränkte Erde eine ganz besondere Grundlage für seine Formgestaltung werden. Namentlich der Mayener Basalt, jenes harte, spröde und doch so tonvolle Lavagestein, bot dem Bildhauer viele Möglichkeiten.

Seit Burgers Berufung nach Mayen kann der Meister auf ein selten reiches Schaffen zurückblicken. Allen Anforderungen in technischer wie inhaltlicher Hinsicht gewachsen, weiß er jede Aufgabe ihrem Sinn und ihrer Zweckmäßigkeit entsprechend zu gestalten. Aus allem aber spricht eine gesunde geistige und körperliche Kraft, etwas Wehrhaftes, wenn man so sagen darf, was nicht zuletzt auch aus einer deutlich fühlbaren kämpferischen Zwiesprache mit dem Material spricht.

Wir sind uns bewußt, mit den religiösen Themen nur einen Teil der großen und vielseitigen Lebensarbeit Burgers zu streifen¹⁾. Ihnen jedoch nachzugehen ist eine lohnende Aufgabe, da der Beschauer gerade hier hinter der ganzen Kraft und kämpferischen Sprache des Meisters doch sein liebevolles Einfühlen in tiefste Gemütswerte zeigt. Burger betritt die Weiträumigkeit seelischer Ausdrucksmöglichkeiten ohne sich in ihr zu verlieren. Sein kraftvolles Formgefühl leitet ihn sicher auch da, wo Abirrungen in verschwommene Weichlichkeit möglich und gefährdend sind. Eine Madonna am Giebel des Alexianerklosters in Aachen zeigt den mütterlichen Madonnentyp in reinster Fassung, stark und lebensvoll und doch mit viel Innigkeit. Aber auch Burgers Formensinn offenbart sich hier in aller Offenheit. Das Ornament ist vorherrschend im kleinen wie im Gesamteindruck. Ein sicherer Rhythmus bestimmt Haltung und Gewand und ordnet sich zum flächenhaften Ornament, ohne auch nur das geringste Zugeständnis an symmetrische Gleichförmigkeit zu machen.

Burgers ganze kraftvolle Formgestaltung, wie wir sie am ungebrochensten in seinen vielen Heldenehrungen im Rheinland finden, zeigt sich im

¹⁾ Vgl. auch Die christliche Kunst XXII (1925/26), S. 72 ff.; XXIX (1932/33), S. 27 ff.

religiösen Darstellungskreis am stärksten in dem Relief des hl. Georg. Unabhängig von der thematischen Gebundenheit liegt auch hier schon in der Komposition stärkste Aktivität und Spannung.

Aber auch bei inhaltsreicheren Darstellungen folgen wir dem Bildhauer gerne in seiner Freude an erzählerischer Kleinarbeit. Der Wendelinusbildstock an der Genovevaburg in Mayen (Abb. S. 61) soll hier für viele ähnliche Arbeiten sprechen. Ruhe und Harmonie liegt über dem Ganzen und gibt dem Beschauer die Möglichkeit, ungestört den Einzelheiten nachzugehen und sie zum Bilde abzurunden.

So könnten wir das Schaffen dieses Meisters unbegrenzt weiterverfolgen. Bewußtes Empfinden für die unbeugsamen dauernden Werte, die für den Deutschen Künstler — wir möchten zum Schluß diesen Ehrentitel gebrauchen — in einer organischen Verbindung gesetzmäßiger Materialbehandlung mit einem gesunden und echten Formgefühl verankert liegen, reihen den nunmehr Sechzigjährigen in die engste künstlerische Auslese seiner westdeutschen Wahlheimat ein. Gerhardt

Architekt Oskar Beringer in München feierte am 9. Oktober seinen 70. Geburtstag. Geboren in Nürnberg, hat er seine Tätigkeit in München ausgeübt und hat vor allem auf dem Gebiete der Innenarchitektur und des Grabmals Werke, so in Nürnberg, München, St. Ottilien, geschaffen. Sein Spezialgebiet entwickelte er jedoch auf dem Gebiete der Schrift. Zahlreiche Adressen für geistliche und weltliche, hohe und höchste Persönlichkeiten, Buchtitel, Buchschmuck und Bucheinbände hat er geschaffen, in einer Richtung, die aus der Tradition alter deutscher Kunst genährt ist. G. L.

Denkmalpflege

RENOVIERUNG DER ÄLTESTEN DEUTSCHEN BAROCKKIRCHE

Zu einem Festungswerk des heiligen Glaubens legte 1607 Erzherzog Ferdinand von Steiermark, der spätere Kaiser Ferdinand II. und Gemahl der Prinzessin Maria Anna von Bayern, der Seele der österreichischen Gegenreformation, den Grundstein zur Gnadenkirche Mariahilf in Graz, zu deren Erbauungskosten Fürst Johann Ulrich von Eggenberg wesentlich beisteuerte. Des Erzherzogs Leibarchitekt Peter de Pomis, gleichberühmt als Maler, Medailleur und Festungsbaumeister, erbaute in den Jahren 1607 bis 1611 dieses Gotteshaus, dessen ursprünglicher Baucharakter leider ebenso wenig erhalten blieb wie bei seinem zweiten und letzten großen Kirchenbau, dem Mausoleum des Kaisers neben der Grazer Domkirche, bei dem auch spätere Änderungen im Außenbau vorgenommen wurden. Mariahilf ist eine dreischiffige Basilika mit Tonnengewölbe. Ein ganz besonderer Schmuck ist der prunkvolle Hochaltar mit dem Gnadenbild „Mariahilf“ (1611), dem Meisterwerk Peter de Pomis' und einem der wertvollsten Bilder des österreichischen Frühbarocks (Abb. S. 63). Der jetzige Pater Guardian der hochw. P. Minoriten, in deren Besitz Kirche und Kloster seit deren Gründung sich befindet, Eugen Imbery und der Prokurator P. Chrysostomus Fuhrer haben sich durch eine ungemein verständige Renovierung dieses prachtvollen Kirchenraumes ein ganz besonderes Verdienst erworben. Diese Erneuerung darf als vor-



E. JANSEN-WINKELN-M.-GLADBACH: HL. FAMILIE Fresko in der Kirche zu Perselen bei Heinsberg (Niederrhein)

bildlich bezeichnet werden, denn sie beschränkte sich nicht nur auf die Beseitigung der störenden Zutaten des 19. Jahrhunderts, sie strebte auf Erneuerung des Stilcharakters. Den Brüdern Walter aus Ilz (Oststeiermark) war die Ausmalung übertragen worden. Die Gewölbefelder erhielten einen hellgelben, die Stuckverzierungen



Phot. H. Pieroth

CARL BURGER-MAYEN (RHLD.): APOKALYPSE
 Farbiges Relief im Innern der Kapelle auf der Rheinbrohler Lay
 4 $\frac{1}{2}$ m hoch. 1931–1932

am Fries und an den Gärten, spärliche Reste der einst über den ganzen Raum reich ausgespannten Stuckornamente, einen Elfenbeinton. Die Wände sind in einem hellen freundlichen Gelblichgrün gehalten, Säulen und Pilaster farbig marmoriert. Die Wand im Presbyterium bekam ein dunkelrotes Teppichmuster, im Schiff bildet ein Ölfarbensockel im Stein den Abschluß, während sonst Kaseinfarben benützt wurden. Die vier kleinen Plafondmedaillons im Hauptschiff, vermutlich Reste der reichen Freskenmalereien J. v. Mölks, wurden vom Maler Franz Mikschofsky in Mineralfarbentechnik restauriert, ornamentale Stuckmalereien bilden ihre Umrahmungen. Das Juwel dieses Gotteshauses, das prachtvolle Gnadenbild, ließ Landesrestaurator Prof. Richter-Binnenthal in neuem Glanze erstehen. Zuerst

wurde der vor einigen Jahren in den Rahmen des Bildes eingebaute (!) Kranz elektrischer Glühbirnen entfernt, dann wurden die störenden Blechkronen über dem Haupte des Jesukindleins und Marias weggenommen und das Bild gründlich gereinigt und neu gefirnißt. Gleichzeitig wurde es um 55 cm gehoben, was schon vor 100 Jahren versucht worden war, wegen unüberwindlicher Schwierigkeiten aber aufgegeben werden mußte. Nun kommt das Bild erst zur vollen Wirkung. Da auch die den Anblick absperrenden großen Lüster im Hauptschiff höher gehängt wurden, bietet sich nun sogleich beim Eintritt ins Gotteshaus dieser prachtvolle Blick auf den Hochaltar. Besonders befriedigend wurde die Beleuchtungsfrage gelöst. Nach den bösen Erfahrungen mit den Leuchtugeln in der Stadtpfarrkirche, die wohl für ein

Caféhaus, niemals aber für einen alten Kirchenraum sich eignen, begnügte man sich mit den alten Barockklöstern auch in den Seitenschiffen, wodurch die Reinheit des Stilcharakters gesichert blieb. Unsichtbar eingebaute Scheinwerfer beleuchten den Hochaltar und lassen den zarten Silberton des Tabernakels, ein Meisterwerk von A. Römmer (1773), und die prachtvolle Farbensymphonie des Gnadenbildes, dessen Schöpfer unmittelbar davor in der Gruft unter dem Hauptschiff seine letzte Ruhestätte gefunden hatte, zu machtvollster unvergeßlicher Wirkung kommen. Mit der von Josef Hopferwieser 1930 erbauten Orgel hat dieser barocke Kirchenraum die notwendige Ergänzung gefunden. Hoffentlich erlauben es bald die Mittel, auch die Außenfront erneuern lassen zu können, die an Stelle der ursprünglichen, an S. Giorgio Maggiore in Venedig erinnernden Fassade in den Jahren 1742–44 von J. Hueber, dem bedeutendsten steirischen Baumeister um die Mitte des 18. Jahrhunderts, erbaut wurde. Dann wird dieser Bau, dessen Inneres heute schon eine Sehenswürdigkeit der Stadt bildet, in den Führern mit drei Sternchen verzeichnet werden müssen.

Bruno Binder

Forschungen

EIN HISTORISCHER KELCH IN DER KIRCHE ZU HELA

In dem auf der Südostspitze der Halbinsel Hela gelegenen Fischerdörfe gleichen Namens befanden sich einstmals wertvolle Kirchengeräte, die der ersten Marienkirche zu Alt-Hela von der Gemahlin des Pommerellenherzogs Wratisslaw I., Heila, geschenkt sein sollen. Diese Geräte sind in den Napoleonischen Kriegen abhanden gekommen. Ein wohlhabender Bürger zu Hela schenkte der Kirche einen kostbaren Kelch, der gleichfalls abhanden kam, aber vom Vogte Christian Holl (1808 bis 1835) gekauft und der Kirche wiedergegeben werden konnte.

Dieser Kelch hatte ein sehr hohes Alter und trug am Fuße eine Inschrift, die nach glaubwürdiger Tradition „biddet got“ usw. begann. Diese Inschrift wurde leider bei einer Reparatur beseitigt, so daß über den Stifter, das Stiftungsjahr usw. keine Nachrichten vorliegen. Er soll mit dieser Inschrift ein Meisterwerk der Goldschmiedekunst gewesen sein. Im Kirchenschatz zu Hela befand sich auch ehemals eine Bibel, die im Jahre 1473 in Nürnberg gedruckt war. In dieser Bibel befand sich als Anlage ein sogenanntes „Privilegium parochiae in Hele“, aus dem Jahre 1480 über die Besoldung der Geistlichen und Lehrer in Hela. Dieses Privilegium war in der verschimmelten Bibel noch im Jahre 1586 vorhanden und widerlegt die oft genug gemachte Behauptung, daß erst die Reformation dem Volke die Bibel und die Volksschule gebracht habe. Wenn an einem so weltabgeschiedenen Orte wie Hela bereits im Jahre 1480 über die Besoldung von Geistlichen und Lehrern ein Privileg vorlag, wird neben der Kirche schon eine Schule gewesen sein.

Die erste Kirche in Alt-Hela stand mehr nordwestlich an der See. Als diese Stadt um Ostern 1572 von einer Feuersbrunst vernichtet wurde, entstand Neu-Hela (das heutige Fischerdorf) und ein neues Gotteshaus, das den Aposteln Petrus und Paulus gewidmet wurde. Die Figur des heiligen Petrus erblickte man auch im alten Stadtsiegel. Nach einem

alten Ratsbuche wurde im Jahre 1438 in Alt-Hela eine Kreuzgilde ins Leben gerufen, der im Jahre 1381 eine Katharinengilde oder Bruderschaft vorangegangen war, welche sich die Beerdigung der an das Ufer gespülten Leichen zur Aufgabe machte.

Die See vernichtete die von der Feuersbrunst übriggebliebenen Fundament- und Mauerreste und zog sie in die Tiefe. Die Reste der alten Marienkirche in Alt-Hela standen noch im 18. Jahrhundert ohne Türen und Fenster und versanken dann, bis im März 1935 bei den Arbeiten an der Mole zu Hela die Arbeiter auf Fundament- und Mauerreste stießen, die wenige Meter tief liegen. Diese Mauerreste stammen von der Marienkirche.

Bemerkt sei, daß die ganze Halbinsel Hela nach dem Weltkriege dem polnischen Reiche zugeteilt worden ist. In den andern vier Fischerdörfern der Halbinsel lebt eine polnisch-kaschubische Bevölkerung. Die Bewohner von Hela sind von jeher fast ausschließlich deutsch und protestantisch. Ihre Zahl betrug vor mehreren Jahren rund 560.

H. Mankowski-Danzig

Bücherschau

LITERATUR ZUR BAROCKKUNST

(Vgl. Jahrgang XXXI, S. 30 ff.)

An Einzelmonographien zur Barockarchitektur liegen über zwei der bedeutungsvollsten Klosterbauten Süddeutschlands Arbeiten vor.

Norbert Lieb, jetzt Konservator des Maximiliansmuseums in Augsburg hat eine ungewöhnlich tiefgreifende Dissertation über „Ottobeuren und die Barockarchitektur Ostschwabens“ verfaßt. (80, 222 S., Druckerei-Verlag Hans Rösler, Augsburg 1933.) Die Aufgabe war hier besonders schwierig, weil nicht weniger als acht Architekten sich



CARL BURGER-MAYEN (RHLD.): ST. WENDELIN
Bildstock an der Genovevaburg in Mayen, 1935



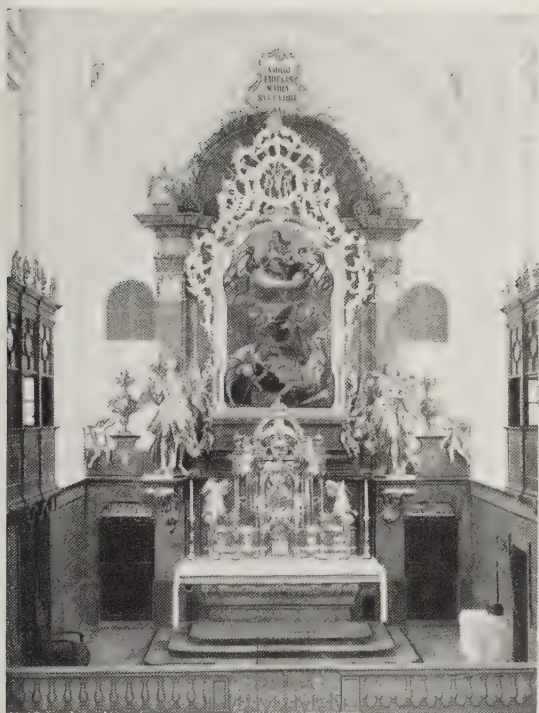
CARL BURGER-MAYEN (RHLd.): SPAZIERGANG
DER HL. FAMILIE. — Terrakotta, farbig, 1933

um die Gestaltung einer mächtigen Barockkirche bemühten. Lieb hat sich nicht begnügt an Hand der vorhandenen sehr zahlreichen Pläne und Entwürfe das Werden der Ottoberer Klosterbauten festzulegen, sondern er hat gleichzeitig die Entwicklung der schwäbischen Barockarchitektur durch zwei Generationen (denn so lange hat man von 1712—1754 geplant und gebaut) verfolgt und gleichzeitig die persönliche künstlerische Eigenart der verschiedenen Architekten herausgeholt. Neben dem etwas temperamentlosen Theoretiker Christoph Vogt, dem etwas phantastischen welschen Andren Maini, dem provinziellen Kaspar Radmiller stehen dann der geniale „Stukkator-Architekt“ Dominikus Zimmermann, der solide Wessobrunner Joseph Schmuzer, der mehr zeitstilistisch als individuell bedeutende „architectus murarius“ Simpert Krämer und schließlich die Meister von europäischer Bedeutung, die beiden bayerischen Hofarchitekten Joseph Effner und Johann Michael Fischer, der schließlich der Kirche seinen persönlichen Stempel in einem Gipfelpunkt damaligen Gestaltens aufprägte. Dadurch, daß Lieb auch die anderen Werke der Meister (zum Teil kaum bekannt) hereinzieht, erweitert sich die Monographie Ottoberen zu einem umfassenden Bild von Künstlern, zeitlichem Kunstwillen und landschaftlich-stämmlicher Variierung. Die ausgezeichnete Stilcharakterisierung, die sich nochmals in der Analyse des ganzen Kirchenbaues steigert, lassen das Buch neben seiner ausgezeichneten urkundlichen Unterbauung als

eines der lesenswertesten und unentbehrlichsten Werke zur süddeutschen Barockarchitektur erscheinen, bei dem es nur bedauerlich bleibt, daß die schwierigen wirtschaftlichen Zeitverhältnisse es nicht ermöglichten, die dringend notwendigen Abbildungen beizugeben. Denn die wenigsten der besprochenen Pläne sind bisher veröffentlicht.

Hätte Bayern ein ähnliches geschichtliches Sammelwerk wie Württemberg, so hätte der Band Ottoberen wohl ebenso stattlich und reich illustriert herauskommen können, wie die wertvolle Monographie: Baugeschichte der Abtei Neresheim von Dr. P. Paulus Weißenberger O. S. B., der Abtei Neresheim. (8^o, 268 S. u. 106 Abb. auf Tafeln. Darstell. a. d. Württembergischen Geschichte, 24. Bd., W. Kohlhammer, Stuttgart 1934, brosch. RM. 18.—, geb. RM. 20.—). Der Verfasser hat sich enger auf das Kloster selbst beschränkt, erforscht auch die mittelalterliche Baugeschichte, und geht dann breiter auf die barocke Klosteranlage und das Münster Balthasar Neumanns ein. In den Anhängen werden zur Abtsgeschichte, zu den Grabdenkmälern und den Zeichnungen besondere Exkurse beigezeichnet. Der Bau der Kirche ist ja eigentlich eine Tragödie. Sie ist ohne Zweifel die höchste Planung spätbarocken Architekturwillens in Mitteleuropa. Sie ist aus Geldmangel ein Torso geblieben, allerdings ein Torso von der Größe eines Michelangelos. Die Inneneinrichtung von Scheithaus ist zur Größe der Architektur von einer pedantischen, phantasielosen, im doktrinären Klassizismus steckengebliebenen Trockenheit (was der Verfasser nicht ganz richtig bewertet). Das sehr fleißig herbeigebrachte Material klärt die Probleme des Werdens der Kirche wohl restlos (im Gegensatz zur früheren Monographie von Fuchs). Auch die stilkritische Einordnung ist von einer erfreulichen Sachlichkeit und Gewissenhaftigkeit. Die Benützung des Buches wäre bequemer, wenn die Abbildungen, besonders die Pläne, genauer beschriftet und im Text Hinweise auf die entsprechenden Tafeln gegeben wären. So muß man sich mühevoll hindurchsuchen. Die Grabsteine des Leonhard von Diekmantstein um 1577 und des Ludwig von Grafeneck um 1580 sind nicht nur vermutlich (S. 177 und Abb. 205), sondern sicher von dem Eichstätter Bildhauer Wilhelm Sarder, der in der Rieser Gegend vielfach gearbeitet hat.

Zu den grundlegenden Zusammenfassungen der Barockkunst gehören die Bände, die im „Handbuch der Kunstwissenschaft“ erschienen sind, dessen glänzend ausgestatteter Werke wir in unserer Zeitschrift schon vielfach gedacht haben. Die „Barockmalerei in den germanischen Ländern“ hat Willi Drost, Professor an der Universität Königsberg geschildert. (4^o, 313 S., 225 Abb., 16 Tafeln in Vierfarbendruck. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H., Wildpark-Potsdam.) Er teilt das Buch in vier Hauptabschnitte: Flandern, Holland, England mit Schweden und Dänemark, Deutschland. Der Bedeutung entsprechend nimmt Flandern und Holland den weit überwiegenden Raum ein. Hier werden in eigenen umfassenden Kapiteln Rubens, van Dyck, ihre Schule, Jordaens, Hals, Rembrandt, das Sittenbild, die Landschaftsmalerei usw., herausgeholt. Der ganze Reichtum der künstlerischen Begabungen des Nordens entrollt sich vor dem Beschauer. Der Verfasser sucht auch den geistigen und philosophischen Hintergrund, die eigentlich psychologischen Kräfte dieser unglaublich gesegneten Zeit zu geben. Andererseits bestrebt er sich den kunsthistorischen Strömungen,



Phot. Steffen, Graz

GNADENKIRCHE MARIA-HILF IN GRAZ
HOCHALTAR

Phot. Steffen, Graz

GNADENBILD IN DER MARIA-HILFKIRCHE
IN GRAZ. — Nach der Renovierung

den formalen Bedingungen gerecht zu werden. Manchmal scheint uns die formale Abhängigkeit des freien Künstlers von älteren Motiven zu weit getrieben. Ich fürchte, daß am Schreibtisch Abhängigkeiten nach Photographien gesehen werden, die ebensogut aus der Natur ersehen oder in einem gleichmäßigen Kunstwollen formuliert werden. Wertvoll ist das Eingehen auf die malerischen Bedingtheiten, die ja gerade in der Zeit das Wichtigste sind. Hier wird eine wertvolle pädagogische Aufklärungsarbeit, auch weit über den engeren Zunftkreis hinaus geleistet. Besonders interessant darf auch der Abschnitt über Deutschland bezeichnet werden. Ist er doch die erste Zusammenfassung über deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts. Mit Rottenhammer, Elsheimer und Lys beginnt die Periode, Kager, Sandrart, Willmann sind ein gewisser Höhepunkt. Mit Asam schließt die Reihe. In ihr weisen Züge in die Vergangenheit, anderes darf schon als Vorahnung der Rokokomalerei angesehen werden. Mit besonderer Liebe ist der deutsche Charakter aus den internationalen Beeinflussungen herausgearbeitet.

An dieses Werk schließt sich der Band von Adolf Feulner, Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland (ebenda 1929, 4^o, 268 S., 220 Abb., 14 zum Teil Farbtafeln, geb. RM. 24.—), für die Malerei direkt an; die Skulptur setzt erst mit 1730 ein, im Anschluß an den Band von Brinckmann, Barockskulptur. Der Verfasser bietet aus eingehendster und jahrzehntelanger wissenschaftlicher Behandlung des Gebietes eine ausgezeichnete Zusammenfassung über das deutsche Rokoko in Skulptur und Malerei, wie sie bisher auch versuchsweise noch nicht vorlag. Feulner sagt im Vorworte mit Recht, daß er in dieser Zusammenfassung nicht allen lokalen Fragen nach-

gehen konnte. Aber das kann man ja auch von einem solchen Werke nicht verlangen. Das Wesentliche bleibt die großzügige Übersicht, die richtige Einordnung und die graduelle Stufung. Diese Punkte sind vorbildlich beachtet. Feulner geht zeitlich und landschaftlich-stammlich vorwärts. Die führenden Meister werden eingehend biographisch und stilanalytisch behandelt, die Schüler nach ihrer Bedeutung eingeordnet. In der Gesamtgruppierung scheint mir Bayern — ich erkenne seine hervorragende Bedeutung an — gegenüber Wien und die gesamten österreichischen Lande doch etwas zu hoch eingeschätzt zu sein. Feulner weist selbst auf die Lücke hin, die für uns noch im Mangel eingehenderer wissenschaftlicher Forschungen für Böhmen, Mähren und Ungarn besteht. Auch ohne diese zur Zeit nicht überwindbaren Mängel ist das Buch ein unersetzliches Kompendium, das in seiner geschickten Einteilung von Hauptabsätzen, die das Grundsätzliche bringen, und Nebenteilen, die das Biographische und Topographische bieten, auch im Handgebrauch sich sehr brauchbar erweist. Besonders muß der reichen Illustrierung in geschickter Auswahl gedacht werden, die ein Anschauungs- und Vergleichsmaterial vermittelt, wie es für diese Zeit noch nicht vorhanden war.

Ein hochgespanntes Ziel setzt sich Hugo Schnell in seinem Buche „Der bayerische Barock“. Die völklichen, die geschichtlichen und die religiösen Grundlagen. Sein Siegeszug durch das Reich. (8^o, 236 S., 8 Bildtafeln. Dreifaltigkeitsverlag, München 1935, geb. RM. 8.40.) Er will das Barockproblem nicht von der kunstgeschichtlichen und formgeschichtlichen Seite erfassen, sondern will die Grundlagen aufdecken, warum gerade in Bayern, aus stammlichen Anlagen heraus die speziell religiöse Variante des europäischen Barocks entstan-

den ist. Mit einer verblüffenden Fülle des Materials, mit umfassenden Statistiken, mit Heranziehung zahlreicher alter Literatur (die aber nicht einwandfrei zitiert wird), geht Schnell ans Werk. Allerdings die Literatur, wie z. B. die wichtige theologische und Predigtliteratur wird nicht selbst ausgeschöpft. Die Trennungslinie, was allgemein europäisch, was allgemein katholisch ist, von dem, was nun speziell die bayerische Eigenart oder Variation bedeutet, wird nicht gezogen. So entstehen zugespitzte Behauptungen, die als Fehlurteile gelten müssen, so z. B. als ob der Barock wesentlich von der Romanik bestimmt sei, oder daß Bayern für den ganzen süddeutschen Barock bestimmend gewesen sei (Frankens erste Barockperiode von 1650—1680 zeigt auch nicht den geringsten Zusammenhang mit Bayern), oder als ob die dominierende religiöse Idee des Barocks die Verehrung des eucharistischen Heilandes sei, so daß aus dem Meßopfer alles im Kirchenbau und seiner Ausstattung zu erklären wäre (was Schnell zwar versucht, aber nur durch nicht überzeugendes Pressen der Tatsachen). Man muß auch hier konstatieren, was man sonst heute von so vielen anderen, allerdings in der Gesinnung völlig entgegengesetzten Geschichtsklitterungen sagen muß, daß es mit der warmen Begeisterung, dem Überschwang, dem Überzeugen-Wollen nicht allein getan ist, wenn man bei aller innerer Liebe nicht die kalte Ruhe, das sorgfältige Abwägen, die läuternde Selbstkritik des objektiven Arbeitens aufbringen kann. Gewiß der Gedanke, bayerischen Barock aus Volk, Landschaft, Religion erkennen zu wollen, ist verfolgenswert. Einige Grundgedanken bei Schnell sind auch sicherlich richtig formuliert. Aber in solcher Breite, mit Heranziehung von Dichtkunst, Theologie, Predigt, Hofleben, Heiligenverehrung, historischen Persönlichkeiten aller Art aufbauen zu wollen, dazu gehören Vorarbeiten, die kaum ein einzelner, vielleicht erst eine ganze Gelehrten-generation in mühsamer Kleinarbeit, und doch mit weitestem Blick nach rechts und links in das Geistesleben des ganzen damaligen Europas ausführen könnte. So ist das Buch von Schnell nur eine Anregung zu dieser noch zu leistenden Arbeit.

Georg Lill

Werner R. Deutsch, Deutsche Malerei des 16. Jahrhunderts. Die Malerei der Dürerzeit. Mit einem Vorwort von F. Winkler, Direktor des Kupferstichkabinetts Berlin. Mit 104 Tafeln in Tiefdruck. 4^o, 30 S. Text. Kurt Wolff Verlag Berlin 1935. Geb. RM. 12,50.

Anläßlich seines 25jährigen Bestehens gibt der Kurt Wolff Verlag eine auf 12 Bände berechnete Serie von Abbildungsbänden zur Malerei heraus, die ein Gegenstück bilden soll zu seiner Serie von Bänden zur deutschen Plastik, nur daß der Preis dieser neuen Serie bedeutend billiger gestellt ist. Es ist die glänzendste Zeit deutscher Malerei, etwa von 1490—1560, die in diesem Bande vorgeführt wird. Um Dürer, Grünewald, Holbein d. J. scharen sich 36 weitere Künstler aus Schwaben, Bayern, Franken, Schweiz, Rhein, Westfalen bis hinauf nach Ostpreußen. Neben den immer noch dominierenden religiösen Bildern stehen die ersten mythologischen Darstellungen und die erste reine Landschaft (von Altdorfer). Eine besonders stolze Schau bilden die 40 Porträts von deutschen Männern und Frauen. Die Zeit des deutschen Individualismus der Reformationszeit wird sprechend lebendig, Köpfe wie des rassigen Grafen von Löwenstein (Baldung Grien), des schwärmerischen Gelehrten

Cuspinian (Cranach), des knochigen Arbeitsmannes Hans Luthers (Cranach), des prachtvollen breiten Alemannenschädels eines Unbekannten (Augsburger Meister), des behäbigen Ehepaares Holzhausen (Faber von Kreuznach), des innigen Familienbildnisses Holbeins u. a., sie übermitteln in geradezu faszinierender Lebendigkeit eine Vorstellung der Zeit des Humanismus und der Reformation, aber auch des ungeheuerlichen Könnens und Gestaltens der damaligen Kunst. Von den großen bekannten religiösen Bildern der Zeit werden vor allem Ausschnitte geboten, die die Schönheit der Einzelheiten vermitteln. So stellen die sorgfältigst ausgewählten, zum Teil wenig bekannten Bilder eine ausgezeichnete Galerie dar, in der man immer wieder sinnend blättern kann. Der Text bringt in großen klaren Linien eine kunsthistorische Skizze des künstlerischen Wollens und der schulbildenden Kräfte um Dürer, Grünewald, Cranach, die Donauschule, die Schwaben und Holbein. Ein kurz gefaßter Katalog stellt zu jeder Tafel die notwendige Angabe zusammen. Der vornehm ausgestattete Band ist für das Gebotene außergewöhnlich billig. Man darf der weiteren Entwicklung der Serie, die in kurzen Abständen erscheinen soll, mit höchster Erwartung entgegensehen.

Georg Lill

Marga Müller, Gottes Schlüssel im Schulranzen. Ein Büchlein vom Beten, Lernen und Lachen für die Kinder in den ersten Schuljahren. Bilder von Alda Laurin. 8^o. 224 S. Sechs farbige Bildtafeln und zahlreiche zweifarbige Textbilder. In Leinen RM. 3.—. Mein Weg zum Vater. Ein fromm-fröhliches Beichtbuch für Kinder. Bilder von Balduin Rheinthal. 8^o. 176 S. Acht farbige Bildtafeln und zahlreiche zweifarbige Textbilder. In Leinen RM. 2,50. Verlag Ars Sacra Josef Müller, München 13, 1933.

Wer seinen Kindern im ersten bis dritten Schuljahre ein schönes, werthafes und katholisch erhebendes Geschenk machen will, sei auf diese zwei reizenden Kinderbücher aufmerksam. Es ist Haus- und Kinderkatechese im besten Sinne des Wortes. Die ernste Ermahnung wechselt mit dem spielenden Gedichte, das Gebet zu Gott mit dem erklärenden Worte der Mutter. Ganz im Kindlichen bleibend ist alles eins, Wirklichkeit und Sehnsucht, Erde und Himmel, Blume und Gott. Mit einer ganz unbeschwerten, echt weiblichen und mütterlichen Sicherheit ist dieser Weg betreten, ohne ins Banale, Kindische und Sentimentale hinüberzugleiten. Die künstlerische Ausstattung schließt sich wohlüberlegt an. Nur die Tafelbilder sind eigentliche Bildkompositionen, das übrige sind nicht mehr als Randzeichnungen, aber immer real, nicht dekorativ, wie sie eben ein Kind braucht. Und doch sind sie einprägsam, symbolhaft, richtunggebend und werden das Kind fesseln, wie auch seinem kleinen, aber intensiven Gedankenkreis Anregung, Richtung und Nachsinnen geben. Keine „große“, aber gesunde, ehrliche und anständige Kunst, die Segen bringen wird. Dabei sind die Büchlein nach Inhalt und Form so geschmackvoll aufgemacht, daß auch Vater und Mutter, die mit dem Kinde sie lesen, ihre Freude daran haben werden. Die praktische Verwendbarkeit beschränkt sich aber nicht nur auf das Vorlesen oder Mitlesen mit den Eltern (wenn auch ein Teil der Bücher schon durch verschiedenen Druck dafür eingestellt ist), sondern durch eingestreute, auf die verschiedenen Jahresfeste eingestellte Meßgebete sind die Bücher auch Kindergebetbücher in selbständigem Gebrauch.

Georg Lill

Für die Schriftleitung verantwortlich: Dr. Georg Lill, München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2; Dr. Michael Hartig, München; Dr. Richard Hoffmann, München. — Für den Anzeigenteil verantwortlich: Karl Rexhausen, München. — D. A. III. Vj. 1935 4000 (zur Zeit ist Anzeigen-Preisliste Nr. 1 gültig). Verlag: Gesellschaft für christliche Kunst, Kunstverlag, GmbH., München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2. — Druck: F. Bruckmann AG., München.

Bezugspreis halbjährlich RM. 8.— franko; Einzelhefte RM. 1,75; Postscheckkonto München 1440.



Rom, S. Maria ad nives

8400

GFCHKM

Dreimal wunderbare Mutter

DAS GNADENBILD DER MATER TER ADMIRABILIS

(ZU UNSERER KUNSTDRUCKTAFEL)

Von FERDINAND VON WERDEN

Die Vorgänge im Osten Europas, wo zahllose unersetzliche religiöse Kunstschatze insbesondere kostbarste christliche Ikonen zerstört und die allerkostbarsten aus diesen Heiligtümern als erwünschte Wertobjekte und Museumsstücke zu Geld gemacht und in die verschiedensten Kunstsammlungen der Welt verkauft wurden, haben die Aufmerksamkeit aller kulturell Belangten in erhöhtem Maße auf die alten Ikonen, direkt oder indirekt orientalischen Ursprungs, in den einzelnen Ländern Europas gelenkt. (Vgl. u. a. Dr. Hans Georg in Augsburger Postzeitung 1932, Nr. 280; Knor in Literarische Beilage der A. P. 1933, Nr. 11; insbesondere P. Ildefons Dirks, Die hl. Ikonen, München, Catholica Unio.)

Auch Länder deutscher Zunge besaßen und besitzen solche Schätze, sogar sogenannte Lukasbilder, wenn freilich nur in mehr oder minder bedeutenden Nachahmungen. So hat auch der von Bischof Konrad, Graf von Preysing, eingeleitete Seligsprechungsprozeß des Ehrwürdigen Pater Jakob Rem S. J. wieder das Augenmerk von Hagiographen und Archäologen auf die „Marien-Lukas-Ikone“ im Liebfrauenmünster zu Ingolstadt gerichtet, das über 300 Jahre lang die Pfarrkirche der jetzigen Universität München war und heute noch deren Mutterkirche ist.

Mögen auch die Stammbäume solcher Lukasbilder noch so weit verzweigt sein, in ihrer tiefsten Wurzel sind sie einander verwandt. Wohl auf die früheste Spur eines „Lukasbildes“ in Deutschland treffen wir in Aachen. Dort wird von Kaiser Friedrich Barbarossa berichtet, er habe im Jahre 1166 aus dem Grabe Karls des Großen eine Gemme von hellgrünem Achat mit dem Bildnis der Gottesmutter in einer Fassung von vergoldetem Silber mit der Inschrift genommen: „Dies Bild verfertigte der Evangelist Lukas.“ (Vgl. Beißel, Gesch. der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters, S. 72.) Das erste „Lukasbild“ überhaupt, auf das viele andere zurückgehen, sieht Münz (in Kraus, Realencyklopädie der christl. Alterthümer II, Sp. 344) erwähnt bei Theodorus Anagnostes (um 550 Lector an der Sophienkirche) zu Konstantinopel. Er berichtet, daß sich dortselbst „ein altes Bild der ‚Theometros‘ befand, welches (Kaiserin) Eudoxia († 404) in Jerusalem erwarb und an (ihre Tochter, die Kaiserin) Pulcheria (Gemahlin Theodosius II., † 453) übersandte. Dasselbe Bild hat der ‚Apostel‘ Lukas gemalt.“ Nikephoros Kallistos berichtet, Pulcheria habe die genannte (in Wachsfarben? gemalte) Bildtafel in der Hodegonkirche zu Konstantinopel aufgestellt. (Migne P. gr. CXLVI, 1061; Beißel, S. 73 ff. Vgl. auch Byzanz und die Theotokosdarstellungen in Habicht, Maria, S. 56 ff.) Dieses in so uralter Überlieferung hochverehrte Lukasbild verschwand erst bei der Eroberung von Konstantinopel im Jahre 1453, wo die Türken es greulich verunehrten und schließlich zerstörten (Garrucci, Storia dell'arte crist. nei primi 8 sec. III, 19 ff.). Dieses älteste Lukasmarienbild hieß im Volksmund die Hodegetria, d. h. „Die Wegführerin“, weil die Kirche, in der es aufbewahrt wurde, in der Gasse der Reisebegleiter und Karawanenführer lag. In der Folge wurde das Bild immer mehr zum Schutzbild aller Reisenden und Pilger.

Die Frage nach der Urheberschaft des hl. Lukas ist damit freilich noch kaum berührt, geschweige denn gelöst. Aber soviel wird man als gesichert ansehen dürfen, daß heute der hl. Lukas nicht etwa noch als Maler anerkannt werden kann. In der Ausdrucksform des christlichen Mittelalters bedeutet vielmehr die Charakterisierung dieses Evangelisten als Urheber von Bildern des Herrn und seiner hl. Mutter vor allem die Anerkennung der sorgfältigen Schilderung dieser allerheiligsten Persönlichkeiten in seinem Evangelium. Aber auch die Beurkundung für das hohe Alter wirklicher, in Farben geformter Bilder und demzufolge endlich eine Bezeugung höchster Verehrung, deren sich solche Ikonen erfreuten, ist hierin ausgedrückt. Ja bis in das apostolische Zeitalter selbst hätte man, insbesondere seit dem Konzil von Ephesus (431), am liebsten die Bilder Jesu und Mariä hinaufgehoben. Um diese Bilder und die Meinungen über deren Ursprung der Möglichkeit kritischer Nachprüfung zu entziehen, hat die stets dichtende Begeisterung die „Achiropiten“ ersonnen, d. h. Bilder, die überhaupt „nicht von Menschenhand gemacht“ sind. Erinnert sei auch an das ehemals vielgenannte „Nikodemusbild“, sowie an das hochberühmte „Edessenum“. Auch die Ewige Stadt besitzt in der Capella Sancta Sanctorum am Lateran ein solches „von Engelshänden“ gemaltes Salvatorbild mit dem wahren Antlitz des Weltheilandes. (Vgl. Grisar, Die Römische

Capella Sancta Sanctorum, S. 39 ff., sowie Detzel, Christliche Ikonographie, S. 77 ff.) Sogenannte Lukasbilder aber, Bilder nämlich, welche die lb. Mutter Gottes in verschiedenen Abarten und Nachformungen byzantinisch-griechischer Auffassung darstellen, werden in sieben Kirchen Roms verehrt. (Vgl. Anton de Waal, Roma Sacra, S. 226 und S. 277 ff.) Fast in allen Quartieren der Weltstadt standen schon um die Mitte des ersten christlichen Jahrtausends griechische Klöster, in deren Kirchen uralte Marien- und Heiligenbilder verehrt wurden, und griechisch-orientalische Maler und Mosaiker zierten nicht nur die eigenen Kirchen mit Werken ihrer Kunst, sondern byzantinische Kunst war für Jahrhunderte die einzig maßgebende in Rom geworden. Rom füllte sich damals mit Werken griechischen Geistes und orientalischer Kultur. Während des Bildersturmes des Kaisers Leo III. des Isauriers (717 bis 741), wo unzählige Schätze altchristlicher Kunst im Orient zerstört wurden, flüchteten überdies Hunderte von Mönchen ihre hl. Pinaken vor den Ikonoklasten westwärts, insbesondere nach Rom. Zur Zeit der Kreuzzüge und bei der Eroberung von Konstantinopel durch die Türken 1453 erneuerte sich dieses Schauspiel. So wurde Altrom auch zur Metropole des Marien-Tafel-Bildes, nachdem dort bereits in der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung in den Katakomben das Marien-Wand-Bild sich zu künstlerisch und ikonographisch klaren Formen durchgerungen hatte.

Drum begegnen uns (neben vereinzelt Vertretern in Tirol, in Österreich, ja selbst in Altbayern) vor allem in Rom so häufig alte, herrliche „Panagien“, d. h. Marienbilder in ihren bekannten Typen und deren Spielarten, bald als „Blachneriana“, als „Nikopoia“ oder „Umlenie“. (Vgl. Sauer, Marienbild, Lexikon für Theologie und Kirche VI, Sp. 925 ff., und ebendort Hofmann, Der hl. Lukas, Sp. 710.) Das berühmteste von allen Marienbildern der Ewigen Stadt ist das Gnadenbild „Maria Schnee“ in St. Maria Maggiore. Es ist wohl zum bekanntesten Vertreter des Hodegetria-Typus im Abendland geworden. Die römische Überlieferung bringt dieses Bild heute noch in Beziehung zum hl. Papste Gregor dem Großen, der im Jahre 590 mit demselben die berühmt gewordene Pestwallfahrt durch Rom veranstaltet haben soll. Während derselben, auf der Tiberbrücke nach St. Peter ziehend, sah er einen Engel über der Stadt schweben, der ein blutiges Schwert in die Scheide steckte. Der Papst deutete dieses Gesicht als ein Zeichen vom Himmel, daß die Strafe abgewendet werde. Und so geschah es auch. Die Pest erlosch. Zum dankbaren Gedenken setzte der Papst in der Folge über die Moles Hadriani ein Abbild des geschauten Engels, von dem das Kastell heute noch die Engelsburg heißt. Unser Gnadenbild aber wurde im Triumph nach der Basilika Liberiana auf dem Esquilin zurückgebracht. Diese war von Papst Sixtus III. (432—440) nach dem Konzil von Ephesus (431), wo Maria zur Theotokos, d. h. zur wahren Gottesgebärerin erklärt war, umgebaut und feierlich der Mutter des Welterlösers geweiht worden. (Vgl. Grisar, Rom beim Ausgang der antiken Welt, S. 153.) Wegen seiner Größe wurde dieses Gotteshaus St. Maria Maior genannt und ihr Weihegedächtnis am 5. August begangen. Dieser Tag ist heute im Kirchenkalender als Fest „Maria Schnee“ bezeichnet nach der bekannten, erst im Mittelalter entstandenen Legende. (Vgl. Beschreibung der Stadt Rom von Ernst Platner, Carl Bunsen usw., Stuttgart und Tübingen 1838, III 2, S. 263 ff.) Danach erteilte die hl. Jungfrau dem Papste Liberius im Traum — es war am 5. August — den Befehl, dort in Rom eine Kirche zu erbauen, wo während derselben Nacht Schnee gefallen sei. Zu gleicher Zeit erlebte der Patrizier Johannes ein diesbezügliches Gesicht. Papst und Patrizier vollziehen alsdann im Verein mit Klerus und Volk von Rom den himmlischen Auftrag. Von diesem „Schneewunder“ trägt heute das Lukasbild von St. Maria Maggiore und die Basilika selbst den Titel „Maria ad Nives“. Weil dortselbst auch die Krippe des Heilandes aufbewahrt wird, führt die Kirche auch den Namen „St. Maria ad Praesepe“. (Über Marienlegenden vgl. Günter, Legendenstudien, S. 138 ff.) Und so hoch stand das Lukasbild von St. Maria ad Nives in Ehren, daß die Päpste der Sage nach ein Jahrtausend hindurch nicht duldeten, daß es abgemalt oder nachgeahmt werde.

Heute freilich sind durch die aufsehererregenden Forschungsergebnisse von Josef Wilpert in seinem Standardwerk, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV.—XIII. Jahrhundert, Textband II, S. 1134 ff., all die dichten Schleier gelüftet, die über Alter und Geschichte der hochverehrten Ikone lagerten. (Vgl. Münz, Lucasbilder in Realencyklopädie der christl. Altertümer von Kraus II, Sp. 344 f.; J. Liell, Die Darstellungen der allerhl. Jungfrau Maria, S. 356 f.) Die ausführlichen Darlegungen Wilperts gipfeln etwa in Folgendem: Daß die Ikone dem hl. Lukas zugeschrieben wird, darf dahin gedeutet werden, daß sie die Nachfolgerin einer älteren ist, die als noch aus „apostolischer“ Zeit stammend



Phot. Harvey Patteson, San Antonio-Texas

SAN ANTONIO, TEXAS: MISSIONSKIRCHE DER UNBEFLECKTEN EMPFANGNIS

17. Jahrhundert

betrachtet wurde. Ohne weiteres versteht sich, daß die Basilika seit ihrer Weihe an die Theotokos ein Tafelbild ihrer Titularin besaß. Ebenso klar ist, daß dieses ersetzt wurde, als das (in Wachsfarben? ausgeführte) Urbild, infolge des Umhertragens in Prozessionen und Küssens durch die Gläubigen, verdarb. Die heutige Tafel weist zwei Kennzeichen auf, die vom Urbild übernommen scheinen: das befranste Handtüchlein (*mappula fimbriata*) in der Linken der Madonna und die für römische Verhältnisse ungewöhnlich große Natürlichkeit, mit der die Mutter das Kind hält. Das Bild ist auf grunder Leinwand ausgeführt, die auf zwei ungleich breiten Stücken von Nußbaumholz aufgezogen ist. (1,18×0,80 m.) Mutter und Kind sind dargestellt in roter Tunika, die durch Gelb gehöh ist. Die Mutter trägt darüber eine ursprünglich purpurne(?) Palla, die heute grünlichdunkelblau erscheint. (Vgl. Wilpert, *Die Gewandung der Christen in den ersten Jahrhunderten*, S. 23; Wilpert, *Gottgeweihte Jungfrauen*, S. 17.) Die Farben der Gewänder deuten auf hohes Alter des Urbildes.

Welche Zeit kommt nun in Frage für die Entstehung des heutigen Maria-Schnee-Bildes in Rom? „Das den Steinmetzarbeiten der Kosmaten entlehnte Mosaikmotiv, das aus schwarzen und goldenen Rhomben und Halbrhomben besteht, würde genügen, um die Ikone dem 13. Jahrhundert zu sichern.“ Die beiden neben dem Haupt der Mutter geschriebenen Sigeln $\overline{MP} - \overline{\Theta Y}$ stützen in ihrer Schreibform diese Annahme. Die Maltechnik der Inkarnate spricht gleichfalls in diesem Sinne. Die Unklarheit der Blick- und Segensrichtung des Kindes ist nicht antik, sondern typisch mittelalterlich. Auf dem Urbild blickten Kind und Mutter den Beschauer an. Das edle Oval des Gesichtes der Mutter spiegelt den byzantinischen Geist für Schönheit und Ebenmaß. Dies alles lenkt unsere Datierungssonde auf die Mitte des 13. Jahrhunderts. Der Kopist war vermutlich ein Kosmate, d. h. ein Angehöriger jener römischen Künstlerfamilien, die vom 12. bis 14. Jahrhundert feinste Marmor- und Mosaikarbeiten ausführten. Die Geste der rechten Hand der Mutter mit drei gestreckten und zwei gebogenen Fingern deutet Wilpert entschieden als Bekenntnis zu drei Personen in Gott und zwei Naturen in Christus. Die auffallende Länge der Finger ist beabsichtigt, solche Finger galten als schön. Am Mittelfinger trägt die Madonna einen Ring, der auf den Kopien durchweg fehlt. Die ursprünglich goldenen Nimben um die Häupter von Mutter und Kind sind der-

malen dunkelgelb nachgemalt und hell bordiert. Das Kind trägt in der Linken ein dickes Buch mit Eckbeschlägen und Buntsteinmittel. Die Sandalen unter seinen bloßen (etwas verzeichneten) Füßchen zeigen goldene Spangen. Das Bild war ehemals in einem Gehäuse verwahrt, welches das Gegenstück bildete zu dem kostbaren Reliquientabernakel im Hauptschiff von St. Maria Maggiore. Dieses war eine Stiftung der Capocci vom Jahre 1256. Den Tabernakel für unser Lukasbild stiftete alten Nachrichten zufolge Senat und Volk von Rom. Die Ikone selbst war außerdem noch geborgen in einem mit Flügeltürchen versehenen Schrein, der mit getriebenen Silberplatten geschmückt war. Papst Paul V. umkleidete die Ikone mit Silbertafeln, barg sie in einen Messingkasten im Gewicht von fünf Zentnern und verwahrte sie hierin hoch über dem Altar der Cappella Borghese. Die Ikone zeigt heute noch zahlreiche Spuren von Wachs und Siegelack, mit deren Hilfe Schleier dem Bilde aufgeheftet wurden, die man als Andenken an Pilger verschenkte, eben weil es die Päpste nicht erlaubten, daß das Bild selbst nachgeahmt werde. — Nur einmal gestattete Pius V., der Heilige, diesen Hulderweis auf Fürbitte eines Heiligen, des Kardinals Karl Borromäus, damals Titular von St. Maria Maggiore, einem Heiligen, dem ehemaligen Herzog von Gandia, Franz Borgia, General der Gesellschaft Jesu, wie Franz Hattler S. J. in seiner Lebensbeschreibung des ehrwürdigen Pater Jakob Rem (Regensburg 1881) ausführt. Die Ikone von St. Maria ad Nives wurde auf diese päpstliche Erlaubnis hin in das Profeßhaus der Jesuiten überbracht und vom Altar der Ordenskapelle aus zum erstenmal abgemalt; es war im Jahre 1569. Von dieser Originalkopie im Profeßhaus der Societät wurden im Laufe der nächsten Jahre noch weitere Nachbildungen angefertigt. Sie wurden verschiedenen Fürstinnen geschenkt und Missionären, die in Heidenländer zogen, als Treupfand ihrer Sendung mitgegeben. Mehrere dieser Marienbanner fanden mit ihren Fähnrichen den Untergang in Fluten oder Flammen. Fast alle diese Abbildungen erlebten eine bedeutende Geschichte. (Vgl. hierzu und für das Nachfolgende P. Hattler, a. a. O. S. 237ff.) Vier derselben gelangten zu hoher Berühmtheit in der christlichen Ikonologie. Darunter vor allen anderen das spätere Gnadenbild der Mater Ter Admirabilis. Der hl. Franz Borgia hatte diese Kopie um 1570 seinen Ordensbrüdern an die Universität Ingolstadt gesandt. Der heiligmäßige Pater Rem, Minorite des hl. Stanislaus Kostka, hatte mit diesem Sproß des polnischen Uradels schon in Rom das Original hoch verehrt und fand die Nachbildung desselben bei seiner Ankunft in Ingolstadt bereits vor. Er begrüßte die Gnadenmutter, die ihm von St. Maria Maggiore wohlvertraut war, aufs kindlichste, als er im Jahre 1586 als Subregens ins Konvikt des eben neu errichteten Albertinums berufen wurde. Zur nämlichen Zeit hatten vor allem katholisch gebliebene oder wieder katholisch gewordene Fürsten- und Adelshäuser in Deutschland, Österreich und Tirol, England und Skandinavien, Spanien und Italien, Böhmen, Polen und Ungarn ihre Söhne in großer Zahl nach Ingolstadt geschickt, um sie nach den Grundsätzen des Konzils von Trient durch die Väter der Gesellschaft Jesu erziehen und ausbilden zu lassen. (Vgl. über Universität Ingolstadt: L. Koch, Jesuitenlexikon, Sp. 869ff.; Greving in „Religion in Gesch. u. Gegenwart“ III, Sp. 506/512; Bibliographie der deutschen Universitäten II, S. 783—821; Hoeber in The Catholic Encyclopedia VIII, S. 7ff., dort auch die fremdsprachliche Literatur über die U. I. bis 1910; J. B. Götz in Lex. f. Theol. u. Kirche V, Sp. 398ff. mit ausführl. Schriftennachweis. Über P. J. Rem: Allgem. deutsche Biographie XXVIII, S. 186ff.; L. Koch in Jesuitenlex., Sp. 1522/23.)

P. Rem erbat sich sofort nach seiner Ankunft im Albertinum zu Ingolstadt von seinen Obern die Erlaubnis, das ihm von Rom her bekannte und vertraute Bildnis seiner himmlischen Mutter betreuen zu dürfen und stellte es an dem für alle Insassen des Konviktes leicht zugänglichen Flur des Oberstockes zur Verehrung auf. Bald konnte P. Rem beobachten, wie zahlreiche Zöglinge, seinem eigenen Beispiel folgend, sich öfter untermals bei der Gnadenmutter einfanden. Um diese Verehrung noch zu steigern, verbrachte er die Ikone in einen anstoßenden Saal, wo durch Spenden wohlhabender Zöglinge für die Tafel bald ein Altar erstand, auf dem auch die hl. Messe gefeiert werden konnte. Immer größere Kreise zog die Himmelskönigin in ihren Bann, und ihre jugendliche Garde, die aus lauter marianischen Sodalitäten bestand, fühlte sich als besonders ergebene Gefolgschaft Mariens unter sich und mit P. Rem eng verbunden. So ergaben sich wie von selbst unter ihnen regelmäßige Besprechungen mariologischen Inhalts. Diese Unterredungen erhielten bald den Namen „Colloquium Marianum“, und ihre Teilnehmer hießen die Colloquisten. P. Rem suchte sein „Colloquium Marianum“ auf jede Weise zu vervollkommen und verfaßte dafür seine berühmten gewordenen Satzungen, die „Directiones Mariani Colloquii Deiparae V.“ Nach anfänglichen Prüfungen



TUCSON, ARIZONA: MISSION SAN XAVER, GEGRÜNDET 1692. AUSSERES, ALTAR, PORTAL

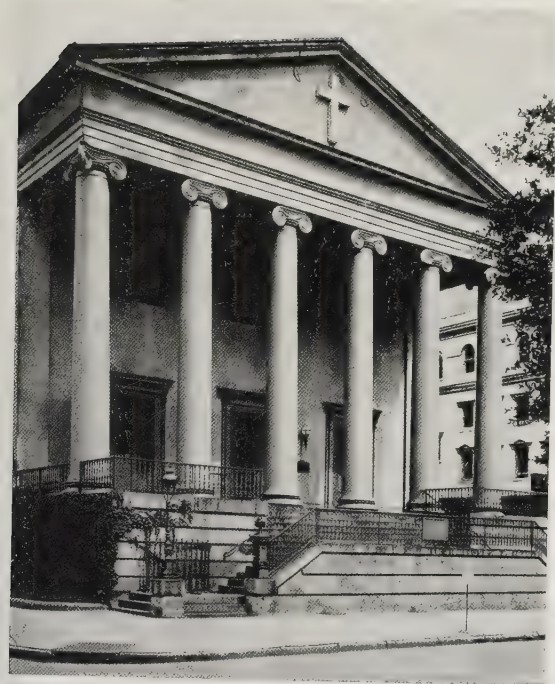


BOSTON, MASSACHUSETTS: KING'S CHAPEL. INNERES, ERBAUT 1754

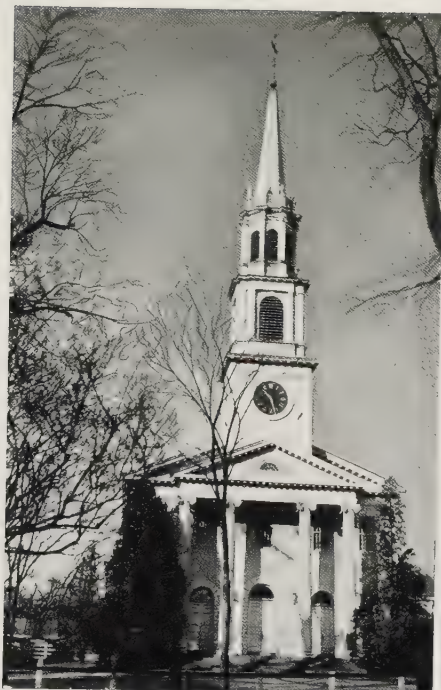
und schmerzlichen Läuterungen erblühte das Colloquium unter der hingebenden Obsorge P. Rems zu einem der segensreichsten religiösen Institute Deutschlands. Der Gründer aber wurde für seine Mühen und Sorgen um das „Colloquium Marianum“ von seiner geliebten himmlischen Herrin ganz auffallend begnadet.

Die geschichtlichen Zeugnisse über diese Gnadenerweise Mariens halten jeder Prüfung stand. P. Hattler hat sie vor rund einem halben Jahrhundert in seinem Werke „Der ehrwürdige P. Jakob Rem aus der Gesellschaft Jesu und seine Marienkonferenz“ zum letztenmal weitausgreifend untersucht, und der um den Seligsprechungsprozeß des sel. P. Rem hochverdiente Geschichtsforscher P. Johannes Metzler S. J. hat diese Zeugnisse vor kurzem kritisch nachgeprüft.

P. Rem hatte schon immer um Erkenntnis gebetet, welcher Titel der Lauretanischen Litanei der Gottesmutter der liebste wäre. Am Dienstag der Karwoche 1604 (6. April) war es nun, da P. Rem abends seine Colloquisten zur Verehrung der schmerzhaften Mutter versammelt hatte. Der Chor der Jungmänner hatte eben die Lauretanische Litanei zu singen begonnen. P. Jakob kniete wie gewöhnlich in einer Ecke der Kapelle. Ein Baron Siggenhausen, gest. als kurfürstl. Kameralrat in Amberg, sang die Oberstimme. Da erhob sich plötzlich P. Rem in kniender Haltung vom Boden etwa in halber Höhe des Saales schwebend zur größten Verwunderung der Anwesenden. Als P. Rem aus der Verzückerung erwachte, war der Gesang eben angelangt bei der Anrufung: „Mater admirabilis“. Da trat P. Rem rasch an Siggenhausen heran mit vergeistertem Blick und forderte ihn auf, ein zweitesmal die Anrufung zu wiederholen und ebenso ein drittesmal. Das ganze Colloquium geriet in Staunen wegen dieser Vorgänge. Die Andacht war kaum noch zum Abschluß gekommen, als Siggenhausen, der sich sein ganzes Leben hindurch wegen dieses Erlebnisses glücklich pries, von allen Seiten umringt und mit Fragen bestürmt wurde. Er konnte nur Aufschluß erteilen über das, was auch die anderen beobachtet hatten. P. Rem schwieg, und niemand aus der Schar seiner Getreuen getraute sich an ihn eine Frage zu richten. Erst nachdem die Hausoberen Kunde erhalten hatten von dem Ereignis, mußte ihnen P. Rem Rede und Antwort stehen und bekennen, daß ihm die Gottesmutter in des Himmels Herrlichkeit erschienen sei und ihn belehrt habe, daß der Titel „Wunderbare Mutter“ ihr höchster und liebster Ehrentitel sei. Ebenso hatte sie ihrem treuen Diener geoffenbart, daß ihr das „Colloquium“ sehr nahe stehe, daß sie Freude habe am Gesang der Lauretanischen Litanei und des „Stabat mater“, das



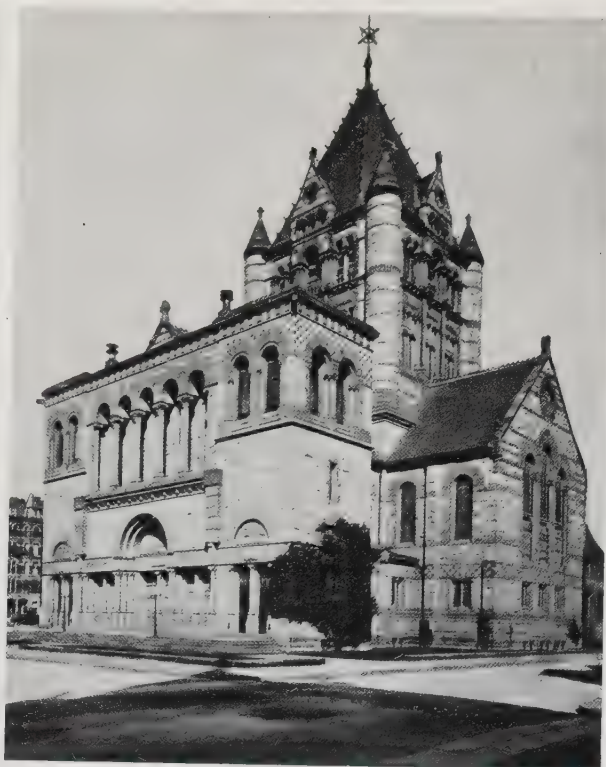
SAVANNAH, GEORGIA:
CHRIST CHURCH, GEGRÜNDET 1733



Phot. Kendall, Banning
OLD LYME, CONNECTICUT: CONGREGA-
TIONAL CHURCH, ERBAUT 1817
1908 genau kopiert



MONTEREY, KALIFORNIEN: CHURCH S. CARLOS
DE BORROMEO. ERBAUT 1770. GRABSTÄTTE
VON P. JUNÍPERO SERRA † 1785



BOSTON, MASSACHUSETTS: TRINITY CHURCH
ERBAUT 1877 VON H. H. RICHARDSON

in der Fastenzeit eingeflochten wurde. Von da ab wurde es Gepflogenheit zunächst im Ingolstädter Collegium, dann in der oberdeutschen Ordensprovinz, aber auch in Rußland, Polen, Österreich und der Schweiz, die Anrufung der Lauretanischen Litanei „Wunderbare Mutter“ dreimal zu singen oder zu beten. Noch heute ist dieser fromme Brauch mancherorts in Übung. Darum ist auch in einigen Gebetbüchern des 17. und 18. Jahrhunderts diese Anrufung, wie schon P. Hattler feststellte, dreimal vorgedruckt.

Die Ikone der „Dreimal wunderbaren Mutter“, vor der P. Rem seine höchste zeitliche Begnadigung erlebte, wurde von da ab zu einem der höchstverehrten Gnadenbilder Süddeutschlands. Nach Aufhebung des Jesuitenordens wurde das Gnadenbild 1779 in die Kirche Maria de Victoria in Ingolstadt übertragen, die der ehemalige Erzieher des Kurfürsten Karl Theodor von Pfalz-Bayern, P. Franz Seedorf S. J., aus den gesammelten Liebesgaben der Ingolstädter Sodalen durch die Gebrüder Asam 1736 in ihrem unvergleichlichen Glanze hatte erstehen lassen. Im Zeitalter der Aufklärung und insbesondere nach Wegverlegung der Universität von Ingolstadt nach Landshut kam das Gnadenbild völlig in Verschollenheit. Durch die Forschungen und Bemühungen P. Hattlers wieder entdeckt, thront die „Dreimal Wunderbare“ seit 1881 in einer Nebenkapelle der Nordseite des Liebfrauenmünsters zu Ingolstadt und seit dem Weltkrieg in einem Prunkaltar, der nach Entwurf des bekannten Kunsthistorikers Felix Mader von dem Bildhauer Scheel ausgeführt wurde. In derselben Kapelle ruhen seit 26. Juni 1935 die irdischen Überreste des großen Sohnes und Propheten der „Dreimal Wunderbaren“, P. Jakob Rem. (Betr. das Bildnis von P. Rem selbst vgl. Joh. Metzler in *Alemania VIII*, Bregenz 1934, S. 25 ff.) Bischof Konrad IV. hat als letzte seiner historisch bedeutsamen Amtshandlungen in seinem Eichstätter Bistum die Beglaubigung der Gebeine des Seligen durch einen eigens hierzu eingesetzten kirchlichen Gerichtshof, dem auch zwei Ärzte zugehörten, angeordnet. Er hat auch der Rekognition der Reliquien, sowie deren Übertragung in das Münster von Ingolstadt persönlich beigewohnt. Kurz nach Übernahme seines hohen Amtes hatte er im Spätjahr 1932 zu Eichstätt den Seligsprechungsprozeß des ehrwürdigen Dieners Gottes und Mariä, P. Jakob Rem, eingeleitet. Waren ja doch aus seinem erlauchten Geschlechte der Reichsgrafen von Preysing zahlreiche, ganz besonders treu ergebene Paladine der „Dreimal wunderbaren Mutter“ hervorgegangen, vor allem der große kur-bayerische Staatsminister Max Emanuel v. Preysing. Er hatte das Abbild der „Dreimal Wunderbaren“ als Relief an seinem gegenüber der Kurfürstlichen Residenz von dem Hofbaudirektor Joseph Effner errichteten Palais in München anbringen lassen.

Um dieses Gnadenbild namentlich in Süddeutschland, Österreich und der Schweiz wieder zu seinen alten Ehren zu bringen, hatte sich schon P. Hattler redlich bemüht, und der Verlag Herder in Freiburg hatte 1898 bereits durch den damals bekannten Xylographen Knöfler in Wien eine farbige Nachahmung des Gnadenbildes auf Papier herstellen lassen. Der unermüdliche, als Forscher um die Geschichte der deutschen katholischen Restauration hochverdiente Vizepostulator und Ordensarchivar P. Dr. Johannes Metzler S. J. hat nunmehr eine neue archäologisch ideale Wiedergabe der „Mater Ter Admirabilis“ in Fünffarbenruck auf Goldgrund zustandegebracht. (Verlag der Gesellschaft für christl. Kunst, München. Das Andachtsbildchen kostet das Hundert RM. 2.80, mit rückseitigem Aufdruck RM. 3.40; Doppelzettel blanko das Hundert RM. 5.50, ein Blatt in Großformat [22×15 cm Bildgröße und 29×21 Blattgröße] kostet 60 Pf. Diese sind vorzüglich geeignet für Kongregations-, Primiz-, Profest-, Missions- oder Hochzeits-Andenken.) Die Herstellung dieser Wiedergabe kostete schwere Mühen. Da die Ingolstädter Ikone bei der letzten Renovation an mehreren Stellen übermalt wurde, mußte P. Metzler sich an das römische Urbild halten. Der größte deutsche Archäologe der christlichen Antike in der Gegenwart, eben unser Josef Wilpert, hat seine einzigartigen, mit schärfster wissenschaftlicher Akribie hergestellten Unterlagen hierfür zur Verfügung gestellt. Der Münchner Kunstmaler Adolf Späth hat unter Aufsicht des bekannten Kunsthistorikers P. Kreitmaier S. J. den Prototyp für die Handbilder der Mater Ter Admirabilis in geradezu vollendeter Weise geschaffen. Besonders herrlich sind die so echt antik wirkenden äußerst schwierigen Goldpartien gelungen.

Danach ist die Umrißform der Gestalten beträchtlich kraftvoller, als bisher ersichtlich war. Der Stern auf der rechten Schulter der Madonna (beim Herderdruck) entspricht nicht dem römischen und nicht dem Ingolstädter Urbild. Das goldene Kreuz auf dem Kopfschlag der Palla ist ein Tatzenkreuz, jenes am Ärmelstulp ein Rautenkreuz. Die Augenbögen der Mutter sind stärker gewölbt, darum die Augen selbst größer, die Lider voll, die Nasenwurzel stärker, der Mund leicht schwellend, das Kinn gerundet, der Gesamtzug hier eher



TAOS, NEW MEXICO: MISSIONSKIRCHE DER INDIANER



SANTA INÉS BEI ST. BÄRBARA (KALIFORNIEN): MISSION, GEGRÜNDET 1804

abweisend als lieblich und die Gesamterscheinung voll Hoheit und Größe. Zu diesem Eindruck trägt auch der Umstand bei, daß die rechte Schulter der Madonna auf den Tafeln Wilperts bedeutend breiter erscheint, obwohl er selbst spätere Verzeichnungen an dieser Stelle vermutet. Das Kind trägt nicht, wie bisher zu vermeinen, gewelltes Haar, sondern Büschellocken, die auch noch über das linke Ohr und den Nacken fallen. Seine Tunika ist durchaus einfarbig purpurn-goldgestreift, die Nase leicht gekrümmt, dabei etwas schief, der Mund knospend, die linke Wange pausbackig, der Hals stämmig, die Rechte segnet auffallenderweise nicht in der griechischen, sondern in der lateinischen Fingerhaltung. Das Gesamtbild erscheint auf vibrierendem Goldgrund, gerahmt in einem Schrägfalz von stehenden Mosaikwürfeln, an den sich eine Goldleiste legt, die im Mittel und Ecken Rundscheiben mit dunklem Kern im Ring aufweist. Auffallend ist die Erscheinung, daß die mittelalterliche römische Mutterikone trotz ihres beträchtlich höheren Alters viel „barocker“ auftritt als das Ingolstädter Tochterbild, das doch zur Zeit des „Römischen Barocks“ und in der Metropole desselben entstand. Die Lösung dieses Paradoxons gibt die Renovierung, d. h. Übermalung des Ingolstädter Bildes im Sinne der Nazarenerkunst des vorigen Jahrhunderts. Aber auch der „Staufische Barock“, der aus der römischen Ikone spricht, ist nicht zu übersehen. Er bedeutet zugleich eine innere sehr beachtenswerte Stütze der Auffassung Wilperts für die Entstehungszeit des heutigen Titelbildes von Maria Schnee in Rom. —

Endlich also besitzen wir eine Wiedergabe des Gnadenbildes, die nicht nur vom religiösen, sondern auch vom ikonologischen Standpunkt aus vollwertig ist und somit würdig sowohl des Urbildes von St. Maria ad Nives wie der „Dreimal Wunderbaren“, die nunmehr selbst unter diesem Titel eine Geschichte von 330 Jahren überdauert hat. Von derselben archäologischen Einstellung aus muß es aber bedauert werden, wenn Neuschöpfungen, noch dazu ohne künstlerische Qualitäten, sich einen so alten hohen Namen beilegen und das ohne jede kunstgenealogische Abstammung oder irgendeinen geschichtlichen Zusammenhang. Mag es noch hingehen, wenn ein vor etwa zwei Menschenaltern in Italien entstandener Marienbildtyp jetzt als Mater admirabilis — ursprünglich Maria von der Lilie — in der Ikonographie figuriert; dagegen aber müssen Bedenken erhoben werden vom Standpunkt der christlichen Ikonographie, wenn ein in der Schweiz vor etwa 40 Jahren entstandener Typ weichen Gepräges, der damals als „Refugium peccatorum“ sich bezeichnete, heute als „Mater Ter Admirabilis“ geführt wird. Sollte auch hier das Wort recht behalten: *multi errant propter ignorantiam historiae*? Die deutsche „Maria Hilf“ bildet seit Jahrhunderten ihren Typ; die Immaculata hat ihre durch Jahrhunderte hindurch entwickelte künstlerische Fassung; ebenso Maria vom guten Rat, die Mutter der immerwährenden Hilfe, Maria vom Sieg, Madonna vom heiligsten Herzen, Maria mit dem geneigten Haupte, das Schutzmantelbild, Maria im Rosenhag, das Apokalyptische Weib, die Schmerzhafte, die Pietas usw. Und erst recht trifft das zu für die Wallfahrtsbilder mit ihren zahllosen Ehrentiteln und Sonderbezeichnungen, die alle durch jahrhundertalte Überlieferung als geschützt und zugleich in ihrem künstlerischen Bestand gesichert und ihrer typologischen Entwicklung für jedermann als abgeschlossen gelten müssen. Demnach kann es nur eine Mater Ter Admirabilis geben, und das ist jene im Münster zu Ingolstadt.

Möge diese Dreimal Wunderbare ihrem großen Seher (vgl. Hattler, S. 180ff.) baldigst die Ehre der Altäre erwirken zum Segen insbesondere der deutschen Jugend, deren Retter der selige Pater Rem in allerschwerster Zeit geworden ist durch die Hilfe der „Dreimal Wunderbaren“.



Phot. P. Fiorentini, Venedig

TIZIAN, HERABKUNFT DES HL. GEISTES
VENEDIG, S. MARIA DELLA SALUTE

GESCHICHTLICHE ENTWICKLUNG DER KIRCHENBAUTEN IN DEN VEREINIGTEN STAATEN VON NORDAMERIKA

Von KARL BRÄUER-Wien

Die erste Landung in Nordamerika erfolgte durch Ponce de Léon 1513 in Florida und die erste dauernde Besiedlung durch die Spanier in St. Augustine 1565. 1582 gründeten die Spanier Santa Fé in New Mexico; der dort noch bestehende Gouverneurpalast ist 1609 erbaut. Im Osten war die erste Ansiedlung in Virginia 1607. Engländer siedelten in New England, Virginia, Carolina, Holländer in New York und am Hudson, Deutsche, Schweden, Tschechen in Pennsylvania, Spanier und Franzosen in New Orleans.

Die älteste und auch letzte gotische Kirche ihrer Zeit ist die heute noch stehende Kirche St. Luke's, Isle of Wight County in Virginia, 1632 erbaut, 1888 restauriert, ein Backsteinbau. Ship Church in Hingham, Massachusetts (1680) ist wie ein Schiff aus Holz erbaut, und Gloria Dei (Alte schwedische Kirche) in Philadelphia wurde Ende des 17. Jahrhunderts erbaut. Die in der Gegend der Ansiedlung auffindbaren Materialien bestimmten die Art des Baues; so verwendete man in New England Holz, in Pennsylvania Feldsteine, im Süden Ziegel und Sand, vermischt mit Muschelschalen. Die Ansiedler bauten nach ihrer von der Heimat übernommenen Überlieferung. Die ersten Architekten waren die Zimmerleute, nach deren Können die Bauten gut oder schlecht gerieten. Einen Einfluß übte auch das religiöse Bekenntnis auf Grundrißgestaltung und Einrichtung aus, etwa in der Stellung des Altars, Kanzel usw.

Die Bauten von 1630—1700 bezeichnet man allgemein als Colonial, genauer sind die Bezeichnungen: von 1630—1700 früh-amerikanisch, 1700—1800 Georgian Colonial, 1790—1820 Nach-Colonial-Stil. Die Bücher und Arbeiten der Baukünstler Palladio, Inigo Jones, James Gibbs, Wren, der Brüder Adams hatten großen Einfluß auf die Stilgestaltung. Eine Schule für Architekten gab es nicht. Christ Church in Philadelphia wurde 1727—1737 von einem Arzt Dr. Kearsley erbaut. So hat sich auch Thomas Jefferson, der zuerst Botschafter in Frankreich war, später dann Präsident, durch Reisen in der Baukunst gebildet und erbaute sich sein heute noch als Vorbild bewundertes „Monticello“, die „Bibliothek der Universität in Virginia“, ohne eine Schule für Architektur besucht zu haben. Der beste Innenraum einer Kirche aus der Kolonialzeit ist Kings Chapel in Boston, 1754 erbaut (Abb. S. 70). Die Leichtigkeit, Beschwingtheit und Ausgestaltung des Innenraums ist für die damalige Zeit staunenswert. Der erste gelernte amerikanische Architekt war Charles Bulfinch, 1763—1844, der ungefähr 40 Kirchen erbaute.

Nach 1820 war die Begeisterung für Griechenland so groß, daß beinahe alle öffentlichen Gebäude im klassischen Stil gebaut wurden (Greek Revival). Diese Vorliebe ist auch heute noch geblieben; aber auch kirchliche Gebäude wurden griechisch erbaut (vgl. Abb. S. 71). 1821 schuf Latrobe eine Kathedrale in Baltimore, die beste klassische Kirche, das Pantheon diente als Vorbild.

R. Upjohn baute Trinity Church 1839—1846 in New York gotisch, ebenso war das Werk von James Renwick St. Patricks, die erzbischöfliche Kathedrale in New York. In dieser Zeit herrschte eine solche Vorliebe für die Architektur der Vergangenheit, daß es einem Amerikaner unmöglich erschien, in einer anderen als gotischen Kirche oder einem anderen mittelalterlichen Stil zu Gott zu beten.

Einen Umschwung brachte die Trinity Church in Boston von H. H. Richardson 1877 in gotischem Stil mit spanischen und provenzalischen Einflüssen; heute mutet der Bau wohl auch stark historisch an, obwohl er damals wie eine Befreiungstat aus der historischen formalen Überlieferung gefeiert wurde (Abb. S. 71). Nach der griechischen Bewegung in der Architektur setzte eine „Neuromantik“ ein mit der Vorliebe für die mittelalterlichen, speziell gotischen Stile und ist bis heute in der Kirchenarchitektur vorherrschend geblieben.

Die Architekten Cram, Goodhue & Ferguson bauten und bauen beinahe nur gotisch, St. Bartolomeus in New York romanisch, besonders reich ausgestattet. Goodhue formt die erzbischöfliche Kathedrale in Havanna in reichem spanischem Stil. Eines der größten Bauvorhaben ist die Kathedrale von St. John the Divine in New York, deren ursprüngliche Anlage von Heins & La Farge nun von Cram und Ferguson mehr ins Gotische umgeändert werden wird. Maginnis und Walsh sind derzeit einige der meist mit Kirchenbauten beschäftigten Architekten, die noch mehr in historischen Stilarten, meist gotisch, planen. W. McCarthy in Chicago baut in Colonial und Renaissance in Chicago und Umgebung, Henry J. McGill



Phot. P. Fiorentini, Venedig

TIZIAN, VERKLÄRUNG CHRISTI AUF TABOR
VENEDIG, SAN SALVATORE

sucht neuere Wege in seinen Kirchenbauten, wie in der Kirche des Allerheiligsten Blutes in Long Island City. Albertson & Wilson bauen eine im Turm beinahe an Wolkenkratzer erinnernde Kirche aus Beton in Seattle (Washington). Henry McGill entwirft auch die sowohl wegen ihrer Bauart als auch wegen ihres Predigers berühmte Kirche der Hl. Therese vom Kinde Jesu in Detroit. Einer der vorauseilenden Architekten ist Barry Byrne, der eine Anzahl der modernsten Kirchen und katholischen Schulen in Chicago und Umgebung geschaffen hat; eine seiner besten Arbeiten ist die beinahe an spanisch-gotische und sogar maurische Ideen erinnernde Christ-Königs-Kirche in Tulsa (Oklohama). Die Architekten Herbst und Kuenzli in Milwaukee (Wisconsin) errichteten die Kirche des Hl. Sebastian ebendort, die stark mit englischer Gotik verknüpft erscheint. Eine der modernsten Kirchen, wohl nicht in U. S. A., aber von einem amerikanischen Architekten Barry Byrne mit Architekt B. Barrett als Bauleiter geschaffen, ist die Christ-Königs-Kirche in Cork (Irland). Die Kirche des Hl. Johannes des Evangelisten ist eine der besten Arbeiten der Architekten T. J. Collins & Sons in Waynesboro (Virginia). Ernst wie eine Klosterkirche, aber meisterlich durchgearbeitet, besonders im Innern, ist die Kirche der Hl. Catherina von Siena in New York des Architekten W. E. Anthony. Anklänge an die Bauten der Missionen, aber in moderner Weise auch in modernen Konstruktionen (Beton) durchgeführt, zeigt die Kirche des Allerheiligsten Blutes in Los Angeles (Californien) der Architekten Newton & Murray¹⁾.

Zur selben Zeit, als die Anglosachsen entlang der Küste des Atlantik Landhäuser und Versammlungshäuser errichteten, waren die Spanier ungefähr 3500 Meilen westwärts noch im steten Vorwärtsdringen, bauten Missionen, bekehrten die Indianer und brachten abendländische Kultur mehr und mehr nordwärts. Und im selben Monate als die Unabhängigkeitserklärung im Jahre 1776 erfolgte, fand auch die Gründung einer Mission im heutigen San Francisco statt. Diese Mönche, Franziskaner und Dominikaner, Patres und Kommandanten, stehen zeitlich am Ende der Kolonialperiode. Aber welcher Unterschied! Dort die ewigen blutigen Kämpfe mit Engländern und Indianern, hier die friedliche kulturelle Mission, die sich darauf beschränkt, die Missionshäuser zu einem Zentrum des religiösen Fühlens, aber auch des Unterrichtes und der Arbeit zu machen. Zuerst errichtete man Präsidios, Missionen, Pueblos. Aber bald fiel die militante Führung weg, und es blieb nur die Mission mit ihrer Kirche und den Werkstätten für alle möglichen Handwerke, die Vorratsräume für die Bodenfrüchte und Rohprodukte, Räume des Verwalters und der Mönche, Gasträume, Schule, Spital usw. (Vgl. Abb. S. 71, 73.) Dank der weisen und einsichtsvollen Führung gab es kaum eine Ablehnung gegen diese sanfte Verwaltung. Die Geschichte der Entwicklung Kaliforniens ist gleich der Geschichte der Missionen: San Xavier in Tucson 1692 (vgl. Abb. S. 69), San Diego de Alcala 1769, San Carlos de Borromeo 1770, San Juan Capistrano 1776, San Buenaventura 1782, Santa Barbara 1786, San Luis Rey de Francia 1798, Santa Inés 1804 (Abb. S. 73), San Francisco Solano 1823. Die besten Tage der Missionen waren von 1800 bis 1813. Nach Pater Serra † 1785, war der fähigste Präsident Padre Fermin de Lasuén. In der Mission San Juan fehlen alle christlichen Symbole. Dies wird damit erklärt, daß der Vormann der Maurer ein Azteke war. Daher haben auch einige Ornamente Anklang an Maya-Architektur. Leider sind diese Missionen nach einer kurzen Blütezeit von 1769—1825 zu einer ziemlichen Bedeutungslosigkeit herabgesunken, die Loslösung Mexikos von Spanien 1821 und die Säkularisierung der Klostergüter 1834 löste die Mehrzahl dieser auf, verschleuderte ihr Vermögen und vernichtete ihren kulturellen Einfluß, Verkäufe und Erdbeben, Kriege und Wirbelwinde halfen mit die verlassenen Missionen als unwiedereinbringliches Gut zu zerstören. In Texas, New-Mexiko, Arizona sind diese zumeist älteren und reicheren Gründungen mehr stehen geblieben, deren Stil auch verschieden ist von dem der kalifornischen, schon durch die größere Geschicklichkeit und Schulung der Handwerker, die vielleicht noch von den Bauten der Azteken und Mayas her geschult waren. An Stelle der einfachen, beinahe ärmlichen Bauten der kalifornischen Indianer entstanden reicher geschmückte, obwohl sich auch dort die Ornamentik und plastische Durchbildung auf einzelne Teile wie Portale, Fensterumrahmungen, Türme beschränkt.

¹⁾ Anmerkung der Redaktion: Wir werden die neuzeitliche Entwicklung in Nordamerika geschlossen im Januarheft vorführen.



Phot. Ed. Alinari, Florenz

CORREGGIO, ANBETUNG DES KINDES
FLORENZ, UFFIZIEN

ZU DEN GROSSEN KUNSTAUSSTELLUNGEN DIESES JAHRES

I. DIE TIZIAN-AUSSTELLUNG IN VENEDIG

Von LUITPOLD DUSSLER

In einem der prächtigsten Paläste Venedigs, der Ca' Pesaro am Canale Grande, wurde über die Sommer- und Herbstmonate eine Tizian-Ausstellung gezeigt, die schon rein ziffernmäßig (100 Bilder) keinen Präzedenzfall aufzuweisen hat. Birgt zwar Italien selbst mit Venedig, Florenz, Rom und Neapel den immer noch ansehnlichsten Schatz an Werken dieses Meisters, so bleibt der Besucher dieser Stätten doch immer auf einen fragmentarischen Eindruck beschränkt, da stofflich und zeitlich keine geschlossene Vorstellung damit verbunden ist — hier erstmals wird diese Möglichkeit im vollen Umfange geboten, und es darf gleich gesagt werden: die Wirkung ist die denkbar größte, keine Erwartung wird enttäuscht. Das will um so mehr bedeuten, als Spaniens herrlichste Sammlung von Tizians nicht mit einbezogen und auch von Deutschland und England einiges vom Besten fehlt.

Wer je sich mit Muse eine Schöpfung Tizians angesehen, den hat als Entscheidendes und Letztes die Gewißheit durchdrungen: Hier ist ein Genius am Werk, dem sieghafte Kraft, Herrschergröße und Herrscherwille eigenste Natur ist, und der nichts gestaltet, was nicht den Stempel seiner Aktivität an sich trägt. Vergleiche mit ihm erscheinen uns aussichtslos, schon deshalb, weil kein anderer so lange der Physis getrotzt, keiner die ungebrochene Vitalität bis an die Schwelle des hundertsten Lebensjahres behauptet hat. Wem Zweifel darob entstehen, der sehe sich die „Dornenkrönung“ unserer Münchner Pinakothek aus seinen letzten Jahren an. Vorhanden aber war diese Lebensfülle und Macht von Anfang an bei Tizian. Prüfen wir sie am Bildnis, das ihn durch alle Etappen seines Lebens so intensiv beschäftigt hat, dessen Gattung auf der Ausstellung in rund zwanzig Werken vergegenwärtigt ist, so sagt uns schon das junge Männerporträt des Louvre (um 1520) alles. Die Energie des Blickes, neben der alles Gleichzeitige italienischer Konterfeis fast wie gedämpft erscheint, die Dynamik der rechten Hand, die Einspannung der Figur in die Bildachse, die Stoßkraft der Konturen: alles zeugt von der Souveränität dieses Malerfürsten. Wir wissen nichts von der Persönlichkeit jenes Dargestellten, aber der eherne Wille zur Selbstbehauptung spricht unabweislich.

Große und Mächtige aber sind es fast durchwegs, die dem Meister zum Bildnis gesessen, Päpste, Kaiser und Könige, edle und verworfene Charaktere, Abenteurer und Krieger wie Ippolito Medici oder Pier Luigi Farnese oder des Malers skrupelloser Freund Aretino. Die geistige und moralische Potenz dieser Granden in ihrer Gänze festzuhalten, das ist in diesem Maß nur Tizian gelungen, weniger einführend, als aus stammverwandter Existenz heraus. Dabei immer neu, stets in individueller Sonderheit, mit dem fesselnden Reiz einer dekorativen Note, deren Geheimnis fast unergründlich ist und jeden Versuch zur Nachahmung notwendig zum Epigonentum degradiert. So treten uns hier die Mitglieder des Hauses Farnese entgegen, so Philipp II., Friedrich von Sachsen, Stradanus und andere. Die Gipfelleistung bleibt das Porträt Pauls III. (Neapel), das in der Technik und Leuchtkraft des Vortrags, im Arrangement der Figur wie durch die Wucht der persönlichen Charakterisierung von epochaler Bedeutung ist. Welcher Wandel innerhalb dreier Jahrzehnte, wenn man von diesem Farnese der Gegenreformation an die Papstbildnisse eines Clemens VII. (von Piombo) und an Raffaels Leo X. zurückdenkt.

Es ist begreiflich, daß Tizians männlicher Kunst das Damenporträt eher Auftragsverpflichtung als spontane Äußerung war, weshalb auch numerisch dasselbe zurücktritt. Doch was sein vollendeter Pinsel, seine unerreichte Noblesse auch hierin zu leisten verstand, das gehört zum Fesselndsten dieser Ausstellung: die Bella der Pitti-Galerie bezeugt die grandiose Spannweite seiner Auffassung, hält man sie neben die gleichzeitigen Männerporträts seiner Hand.

Nahezu zwei Drittel der Ausstellung sind der Gestaltung des kirchlichen Monumentalbildes von Tizian reserviert. Hier beruht der außerordentliche Gewinn in der Ansicht von Werken, die man sonst selten — weil an entlegenen Orten der Provinz — oder meist nur bei ungenügender Beleuchtung studieren kann. Aus Ancona, Serravalle, Treviso, aus venezianischen Kirchen sind die Werke zusammengetragen, Zyklen und vielteilige Altarbilder wie die Deckenbilder der Salute und das prächtige Triptychon aus Brescia werden dem Nahblick zugänglich gemacht und offenbaren farbige Reize, die bislang mehr gehaut, denn richtig erfaßt werden konnten. Wie unerhört die Vielseitigkeit, wie reich das innere Wachsen des Meisters, achtet man auf die jeweils gleichartigen Bildstoffe wie etwa der Einzelfigur eines Johannes des



Phot. Anderson, Rom

CORREGGIO, BEWEINUNG CHRISTI — PARMA, PINAKOTHEK

Täufers (Akademie), des Pilgers Jacobus (S. Lio), des Petersburger hl. Sebastians, der Verkündigung (Treviso — Venedig, Salvatore), den Sante Conversazioni (Venedig, Salute — Akademie) usw. Wieder ist es auch hier das Triumphale des Tizianschen Genius, das uns ins Mark trifft und das wir von den frühesten Fassungen bis ans Ende gewahren: die befreiende Weite und Hoheit der Pesaro-Madonna, die radiante Kraft des thronenden San Marco, das brausend leidenschaftliche Ergriffensein der Pfingstgemeinde (Salute) (Abb. S. 75), die völlig aus dem Geist der „Terribilità“ geborenen Szenen der Transfiguration (Abb. S. 77) und der Verkündigung (Salvatore).

Elementare Wucht der Bildspannungen, lohende Farbgebung, breiter, zügiger Vortrag sind die schaffenden Akzente, konform den ins Außergewöhnliche gesteigerten Typen als Trägern der Szene. Und doch keine Spur von Subjektivität, von Effekten einer Gefühlsbetontheit, sondern jenes Objektiv-Sachliche dieses ganz unmetaphysischen Künstlers. Die gestaltgewordenen heiligen Stoffe sprechen durch sich selbst, reißen mit und empor, weil hier eine durch und durch vitale, aktive Natur am Werk ist, die Großes, Heroisches und ewige Geheimnisse nicht anders denn in dieser ihrer Qualität sehen kann. Nicht das Einzelne, als Gebärde, Blick, Bewegung usw., darf sprechen, sondern immer nur die Totalität; Figuren, Landschaft, Architektur, Körper, Gewand, Wolken, Bäume, Licht, Dunkelheit, Dämmerung, alle sind zu einer unlöslichen Gesamtheit vereinigt, stehen in nicht zu trennender Beziehung untereinander. Alles steht unter sich in einem wirkenden Verhältnis, als natura naturans, als Dynamik; die Naturphänomene sind mit dem Menschen in ein Dienstverhältnis gebracht, und doch nichts von expressiver Vergewaltigung, die wir so oft bei Tintoretto konstatieren. Das herrliche Hieronymusbild der Brera des Achtzigers, die bezwingende Erscheinung des Sebastian (Petersburg) des Neunzigers dokumentieren jedes in seiner Art und mit neuen Mitteln — dort mehr strukturell, hier fast nur mehr in farbiger Oszillation — diese Grundabsicht des Künstlers. Und selbst im Vermächtnisbild seiner spätesten Jahre, der so ergreifenden Pietà (Akademie), durfte dieser Zug nicht fehlen: das eigentliche Kernthema der Beweinung des Herrn wird übertönt von den Zeugen des Glaubens und einer wahrhaft heroischen Architektur, noch einmal innerste Anempfindung michelangelesker Gesinnung. Nur mit dem Unterschied, daß der „Divino“ die Trauer um das Corpus Christi zuletzt schon in eine nahezu entmaterialisierte Form transponiert hat (Rom: Pietà Rondanini), während Tizians Wille auch jetzt noch auf dem alten Kampffeld beharrt. — Die Pest mußte kommen, um dieser allgewaltigen Schaffenskraft ein Endziel zu setzen.

II. DIE CORREGGIO-AUSSTELLUNG IN PARMA

Von LUITPOLD DUSSLER

Die Stadt Parma hat zu Ehren des 400. Todestages ihres größten Malers, Antonio Correggio eine Jubiläumsausstellung veranstaltet, die nächst der Tizian-Schau in Venedig wohl dem stärksten Interesse begegnet. Mehr wie das beiden Künstlern Gemeinsame — die Modernität ihrer Kunst vor allem — wird man das Unterschiedliche betonen müssen, und schon in der Reihenfolge des Besuches wäre die Richtung Venedig — Parma entschieden als psychologische Abschwächung anzusehen. Daß es einen „Correggio-Kult“ über Jahrhunderte hin in Deutschland, Frankreich, England und Spanien gegeben hat, ist allein bezeichnend für das Wesen dieses Meisters — Tizians Kunst hat nie diese schwärmerische Schätzung seitens der Nachwelt erfahren und ihrer auch nicht bedurft; sein Einfluß war ein allgemein europäischer und fernab jeder gefühlsmäßigen Sphäre. Das beruht darin, daß der Venezianer zu den wenigen Prägnanten des Stils gehört (gleich Dürer, Michelangelo, Raffael), dem bis ins 18. Jahrhundert sich kein Künstler entziehen konnte, der zu immer erneuter Auseinandersetzung gedrängt hat, während Correggios „Werk“ zwar nach der einen oder anderen Richtung eine starke Anregungskraft in sich trug, aber eben doch nur Teilresultate innerhalb der großen Gesamtströmung des Cinquecento gewesen ist. Die Verehrung, der Kult Correggios hat größtenteils seine Wurzeln in außerkünstlerischen Momenten, selbst dort, wo die Wertschätzung des Künstlerisch-Immanenten mitsprach, ist die Einstellung auf solche Faktoren spürbar: es ist das Sentimentalische seiner Gestalten, das über die Skala des Lieblichen, Gefälligen, Rührenden, Ergreifenden, Verklärenden läuft, gelegentlich auch in die Zone des Außernormalen, des Ekstatischen, schwärmerisch Verzückten (unter Ausschaltung des Dämonischen) reicht. Und weil Farbgebung, Lichtführung und der einschmeichelnde glattvertriebene Schmelz des Vortrags damit Hand in Hand gehen, war es verhänglich das gefühlhaft Ausdruckmäßige



Phot. L'Epi-D. volder, Brüssel

COLYN DE COTER: ST. MICHAEL
ALS SEELLENWÄGER
Sammlung Dr. Virnich, Bonn



Phot. L'Epi-Devolder, Brüssel

GOOSSEN VAN DER WEYDEN: LEGENDE DER
HL. DYPHNA. — Aus der Abtei von Tongerlo. Die
Häscher finden die Spuren der Flüchtigen
Sammlung Baron J. van der Elst, Wien

gebunden zu sehen an jene formalen Prinzipien und umgekehrt. Es ist daher kaum zu hart, wenn man behauptet, daß jenes Hinblicken späterer Generationen auf Correggio vielfach ein Doppeltes verschuldet hat: die Überschätzung des Stofflichen im Sinne des Gefühlsbetonten, worauf ja der Laie von Natur aus allzu leicht reagiert, und andererseits die wachsende Verdrängung des echten Gehaltes, der einmal mit der Profanierung des religiösen Bildes schon bedroht war oder durch mäßige Künstler notwendig zur Verdünnung, wenn nicht gar zur Verkütschung entwertet wurde. Wir Heutigen, nein schon die ältere Generation, sind beträchtlich abgerückt von der restlosen Bewunderung des Parmensers, sehen ihn nur mehr historisch, zeitbedingt und glauben seiner Leistung gerechter zu werden als die Schwärmer des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Gründe für diese andersartige Betrachtung sind künstlerische und ethische gewesen; der Impressionismus hat uns sozusagen Correggios Malerei entzaubert, die heroische Lebensgesinnung stand dem mehr passiven Temperament des Meisters fremd gegenüber. — Eine Vergegenwärtigung des correggiesken Schaffens vermag im vollen Umfang nur Parma zu bieten, obgleich wichtige Werke des Künstlers auch an anderen Orten zu finden sind, beispielsweise die Dresdener Galerie gerade von seinen epochemachenden Altarbildern die entscheidendsten Stücke ihr eigen nennt. Aber Parma allein gibt die Vorstellung von der Spannweite Correggios, der außer dem Tafelbild auch das Fresko gepflegt und in den Kuppeln des dortigen Domes und in S. Giovanni dem Illusionismus der barocken Deckenmalerei am stärksten vorgearbeitet hat. Die Ausstellung führt uns den Maler des kirchlichen Andachtsbildes vor Augen, und zwar nicht Correggio isoliert, sondern inmitten seiner künstlerischen Provinz, seiner zeitlich-landschaftlichen Umgebung. Aufschlußreich in den Vorstufen

des Meisters durch Werke des Francia, L. Costa, Bianchi Ferrari, die in ihrer Weise schon jene weiche, gefühlhafte Stimmung Correggios präludieren, aber als Erben des Quattrocento doch naiver und lebensgesunder erscheinen, wie andererseits die Schar der Correggio-Nachfolger das geistig künstlerische Virtuositentum ihres Vorbildes noch zu überbieten sucht und damit völlig dem Manierismus verfällt. Solchen Auswüchsen gegenüber steht der Parmenser Genius bei all seiner Beweglichkeit, seinem Subjektivismus und seiner Pathetik eben doch als gefestigte zielbewußte Persönlichkeit da und offenbart das Einmalige seiner Leistung mit um so markanterer Schärfe. Einen breiten Raum in Correggios Schaffen nimmt das Madonnenbild ein, dem er formal und inhaltlich neue und reizvolle Seiten hinzufügt. Sakrale Strenge und hoher Ernst weichen jetzt mild-fraulicher Zartheit und Güte einer jungen anmutigen Mutter, das Bewußtsein göttlicher Sendung und Kindschaft der genrehaft spielerischen Gebärde des Knäbleins oft in Verbindung mit dem kleinen Johannes. Dieser Intimitätscharakter beschränkt sich nicht auf das Halbfigurenstück, auch ins Großformat werden dergleichen Züge aufgenommen und gewinnen an der Folie des Landschaftlichen einen oft an nordische Auffassung gemahnenden Reiz wie z. B. in den beiden Fassungen der „Ruhe auf der Flucht“ (Neapel, Parma) oder in dem herrlichen Weihnachtsbild (Uffizien) (Abb. S. 79), das zum Vollendetsten im „Werk“ des Meisters zählt. Freilich wo das alte Thema der Santa Conversazione, die Madonna im Kreis der Heiligen mit dem Kind, aufgenommen wird, im sogenannten Tag (Parma) vielleicht die kühnste Formulierung, wird man bei aller Großartigkeit der Komposition und Feinheit der Lichtwirkung nun doch die illustrative Note, das zu Sentimentale, Schmelzende gefühlsmäßiger Hingabe (Magdalena!) als bewußten Effekt anzusehen haben und nicht nur dadurch schwindet die ursprünglich sakrale Bedeutung dieses Bildstoffes, sondern auch formal wird sie erschüttert: jahrhundertlang war die Stabilität und das Symmetrische des Bildgefüges Garant der ruhig feierlichen Wirkung und meist hat die Architektur ihren Beitrag dazu geliefert, jetzt werden diese Momente bauender Natur mißachtet, das Wogende der Bilderscheinung bevorzugt, überhaupt das objektive Gegenüber, der Eigenbezirk der Bildtafel aufgehoben. Damit hat Correggio im Süden den Anfang gemacht und dem Barock in die Hände gearbeitet, obgleich doch erst zwei Generationen nach ihm, schöpferisch gesehen, eine Neuprägung des kirchlichen Monumentalbildes erstanden ist. So wenig aber wie jene subjektivistische Umgestaltung des religiösen Repräsentations- und Gnadenbildes seitens Correggio als Niederschlag gegenreformatorischer Gedanken und Empfindungen zu deuten ist — wie das neuerdings ohne nähere Begründung versucht wurde —, ebenso abwegig wäre die Erklärung aus jener Strömung bei den Passions- und Martyrien-szenen Correggios. Wenn wir in seiner Beweinung Christi (Parma) (Abb. S. 81), dem Londoner „Ecce Homo“ oder in dem Martyrium des hl. Placidus und der Flavia (Parma) gerade das Passive, die Schaustellung des Leidens, die willige, ja schwärmerische Hinnahme des Opfers feststellen und nachdrücklich akzentuiert sehen, so sind das gewiß Züge, die fortan bis ins Rokoko hinein mehr oder weniger eine gewisse Konstanz aufweisen, bei unserem Künstler aber ganz seinem persönlichen Naturell entspringen, in dessen weicher Seele nun einmal das Gefühlsmoment der Rührung seinen sinnlichen Ausdruck im „Werk“ fordert. Man braucht nur neben Correggio einen Künstler wie Lorenzo Lotto zu stellen, der in einigen seiner religiösen Schöpfungen in die wirkliche Gehaltssphäre des Mysteriums eingetaucht ist und ja auch faktisch mit den Führern der christlichen Erneuerung in Verbindung gestanden hat, um sich von dem völlig Andersartigen correggiesker Auffassung zu überzeugen. Jenes Venezianers Sakralbilder sind Zeitzeugnisse einer bestimmten abgegrenzten Bewegung und deren innerer wie äußerer Stimmung, während Correggios profanere Gefühlshaltung mit einer gewissen Mischung von Bühnenausdruck die Vorbedingungen langen Nachlebens in sich birgt. Das Zwitterhafte und Schillernde dieser Gefühlssituationen in seiner Gestaltungswelt konnte diese und jene Strömung für sich deuten und werten, der Pietismus nicht weniger wie das sentiment religieux der Weltkinder des 18. Jahrhunderts; ja noch die christliche Reproduktionskunst der letzten fünfzig Jahre hat nicht selten darauf zurückgegriffen, meist noch dabei das Originalgut ins Süßliche verfälschend. Vielleicht sind die Gründe unserer Distanz gegenüber dem Parmenser Genie nicht allein in dem Mangel des Starken, Heroischen seiner religiösen Bildwelt zu suchen, sondern noch mehr im Missen des bekenntnishaft Eindeutigen, des betont Charakterlichen. Wir bewundern seine künstlerische Meisterschaft, seine „virtuosità“, die Kühnheit seiner Konzeptionen, das Wagnis und den Erfolg seines selbstsicheren Vorstoßes in eine neue Stilrichtung, aber der Genuß seiner Schöpfungen kann uns das fehlende Ethos nicht vergessen lassen.



Phot. L'Epi-Devolder, Brüssel

MEISTER DER LEGENDE DER HL. MAGDALENA
(VRANCKE VAN DER STOCKT?)

Die Heilige auf der Jagd. Im Hintergrund der Predigt Christi lauschend. Früher Sammlung Figdor, Wien



Phot. L'Epi-Devolder, Brüssel

PEDRO CAMPANA: BEWEINUNG CHRISTI
Montpellier, Museum Fabre

III. FÜNF JAHRHUNDERTE BRABANTER KUNST IN BRÜSSEL

Von WALTER BOMBE

Wenn die Brüsseler Weltausstellung ein überaus anschauliches und umfassendes Bild der gewaltigen Entwicklung unserer Zeit auf den wichtigsten Gebieten des neuzeitlichen Lebens bietet, so wird dieses Bild noch wirkungsvoll ergänzt durch eine Rückschau auf fünf Jahrhunderte alter und neuer Kunst, die zunächst einen umfassenden Überblick über die Kunst des Brabanter Landes und insbesondere der Stadt Brüssel seit den Anfängen des 15. Jahrhunderts bietet. Unter den alten Meistern Brabants ist es vor allem der große Roger van der Weyden, dessen Werke in einer noch nie gesehenen Vollständigkeit hier vereinigt sind. Mit großen Opfern und unendlicher Mühe sind die Werke Rogers aus den Museen Europas und Amerikas und aus Privatsammlungen herbeigeschafft worden. Aus dem Louvre kam seine Verkündigung und das sogenannte Triptychon Bracque, aus dem Berliner Kaiser-Friedrich-Museum der herrliche Miraflores-Altar und ein zartes Frauenbildnis, aus Turin die Heimsuchung und der betende Stifter, Altarflügel eines Triptychons, dessen Mittelbild verschollen ist, aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien die Madonna mit der heiligen Katharina, aus Boston die große Tafel, auf welcher der Evangelist Lukas dargestellt ist, wie er die Madonna malt, aus den Uffizien die Grablegung Christi, aus dem Metropolitan Museum in New York das Bildnis des Meliaduse d'Este, von Duveen Brothers Christi Erscheinen vor seiner Mutter, aus der Sammlung des Vicomte Bearsted in London das Bildnis eines jungen Mannes, aus der Sammlung Jules Bache in New York der Mann mit dem Turban, aus dem Dresdner Museum die kleine seiner Werkstatt angehörige Kreuzigung,

vom Fürsten Fürstenberg in Donaueschingen die Madonna in Halbfigur, aus dem Museum in Brügge das Bildnis Herzog Philipps des Guten, aus der Sammlung Simkens in Antwerpen ein kleines Rundbild der Madonna mit dem Kinde. Aus Brüssel steuerte Baron Coppée drei Bilder bei, Frau van Gelder zwei, Frau Poupé-Seranne die Messe des heiligen Gregor und die Sammlung G. Muller ein köstliches Madonnenbild. So kamen nicht weniger als 25 Werke zusammen, die des großen Meisters Schaffen allseitig beleuchten.

Roger van der Weyden arbeitete in der Technik der Brüder van Eyck, „naß in naß“, indem er die Farben auf der Palette mischte und auf der Holztafel miteinander verschmolz, statt, wie es früher üblich war, die Farben erst trocknen zu lassen und dann neue Töne daneben oder darüber zu setzen. Durch dieses Verfahren war die Möglichkeit erreicht, eine tiefe, leuchtende, durchscheinende Farbe in den verschiedenen Abtönungen zu bereiten und eine treuere Naturnachahmung als bei den früheren Meistern und eine natürliche Form zu geben. Er kleidet die Figuren der biblischen Geschichte in die Tracht seiner Zeit und setzt sie in Häuser und Landschaften seiner Heimat. Er führt alles nach den Vorbildern der Natur aus: den eckigen Faltenwurf der schweren Gewänder, den Hausrat, die Linear-Perspektive, den Einfall des Lichtes, — alles bildet er auf das sorgfältigste nach. Diese realistische Wiedergabe der Umwelt und diese Freude am bunten Schein und an der vielgestaltigen Natur, die mit allen Zufälligkeiten in liebevoller Kleinschilderung wiedergegeben wird, hatte sich bereits bei Melchior Broederlam und den Brüdern van Eyck vernehmlich angekündet. In Tournai 1399 geboren, in Brüssel 1464 gestorben, war Roger dort seit 1436 Stadtmaler. Der Einfluß dieses Meisters reichte weit über die Heimat hinaus; er ist in Rom 1450 und in Ferrara am Hofe der Herrscherfamilie Este gewesen, wo er ein vierteiliges Altarbild für Leonello d'Este und das schöne Bildnis von dessen Halbbruder Meliaduse schuf, das den jungen Prinzen mit dem Hammer der Heiligen Pforte zeigt. In Koblenz, Köln und in Frankreich hat er gearbeitet. Es ist der Geist der Gotik, aber auch die Frische des Naturgefühls, die Sehefreudigkeit, die seine Kunst mit der unserer altdeutschen Meister, namentlich der Kölner Schule, verbindet. Ebenso wie er und mit den gleichen Mitteln versuchen dann seine Schüler und Nachfolger den tausend Dingen und Erscheinungen der Welt beizukommen. Aber die Wurzeln der Entwicklung liegen in Flandern, und die großen Bahnbrecher waren die Brüder Hubert und Jan van Eyck. Ihnen und Roger van der Weyden folgt dann eine lange Reihe von Künstlern, die das überkommene Erbe verwalten, Rogers Nachfolger als Stadtmaler in Brüssel, der Meister der Redemption des Prado mit seinem jüngsten Gericht aus Valencia, der Meister der Josefs-Legende, von dem drei Bildnisse Philipps des Schönen aus Wien, Paris und Brüssel gezeigt werden, der große Hugo van der Goes, der 1482 im Roodekloster bei Brüssel in geistiger Umnachtung starb, und dessen ergreifende Beweinung Christi das Wiener Kunsthistorische Museum herlich, und von unmittelbaren und Enkel-Schülern Rogers der Meister der Legende der heiligen Katharina, den Friedländer mit Rogers Sohn Pieter identifiziert, und von dem aus Köln das Wallraf-Richartz-Museum den Hiobsaltar und das Franziskanerkloster das Triptychon der Kreuzabnahme herlich, der mit vier Werken vertretene Meister der Barbara-Legende, der Brüsseler Meister der Ansicht von Sainte Gudule, der auch die anderen Kirchen Brüssels auf den Hintergründen seiner feinen und liebenswürdigen Bilder wiedergibt, und den nicht weniger als neun Werke hier charakterisieren, und Colyn de Coter, um 1445 wahrscheinlich in Brüssel geboren und 1538/39 gestorben, ein Künstler, der treu am hergebrachten altertümlichen Stile festhielt, auch noch zu einer Zeit, als alle anderen schon eine Annäherung an die italienische Renaissance anstrebten, und der mit seiner Schilderung der Höllenstrafen und der Seligkeit der Auserwählten aus dem Jüngsten Gericht für St. Alban in Köln und dem heiligen Michael als Seelenwäger aus Bonn vertreten ist (Abb. S. 83). Noch im Anfang des 19. Jahrhunderts war das zwei Meter hohe und drei Meter breite Tafelbild des Jüngsten Gerichtes, dem diese Tafeln entstammen, unversehrt. Dann wurde es in einzelne Teile zersägt, von denen vier noch vorhanden sind. Es verschwand die Darstellung Christi als Weltenrichter, der Jungfrau Maria als Fürbitterin und der Apostel zu seiner Rechten. Mehrere andere Werke des Meisters zeigen eine deutliche Abhängigkeit von Rogers Malstil, dabei aber das Bestreben, sich dem Halbdunkel der Kirchen in der Farbengebung anzupassen.

Ein anderer Schüler Rogers war Dirk Bouts, in Haarlem um 1420 geboren und in Löwen am 6. Mai 1475 gestorben. Er verpflanzte den Stil Rogers in seine holländische Heimat, aber er bringt nach Brabant seinen frischen Natursinn und sein bedeutendes Können als Landschaftler. Auch die Kölner Malerschule verdankt ihm starke Anregungen. Sein Sohn Albert Bouts,



MICHEL COXCIE: KREUZIGUNG. — Sammlung Paul Wittonck, Brüssel

Phot. L'Epi-Devolder, Brüssel

in Löwen um 1460 geboren und dort im März 1549 gestorben, erliegt dem Einflusse des Hugo van der Goes und setzt im übrigen den altertümlichen Malstil seines Vaters fort, wie die Dornenkrönung aus der Sammlung des Barons Coppée in Brüssel zeigt. Rogers Enkel Goossen van der Weyden, wahrscheinlich in Brüssel 1465 geboren und in Antwerpen 1538 gestorben, wo er 1503 freier Meister wurde, arbeitete in Lierre, Antwerpen, Brüssel und für die Abtei Tongerlo. Aus der Kirche dieser Abtei stammt der aus acht Tafeln bestehende Altar der heiligen Dymphna. Zwischen 1724 und 1745 wurden die Tafeln voneinander getrennt und eine ging verloren. Die heilige Dymphna mußte aus Irland ihrem Vater, dem heidnischen König der Insel, entfliehen, wurde aber von seinen Sendboten in Westerloo ereilt und starb den Märtyrertod zugleich mit ihrem Beichtvater, dem heiligen Vater Gerabernus. Drei Tafeln aus dem Besitze des Barons J. van der Elst sind ausgestellt. Sie stellen dar: 1. die Heiligen Dymphna und Lucia, 2. die heilige Dymphna weigert sich, sich dem Willen ihres Vaters zu unterwerfen, 3. die Sendboten des Königs halten vor dem Wirtshaus „De Ketel“ (Zum Kessel) in Westerloo (Abb. S. 83). Als sie ihre Zeche bezahlen, erzählt die Kellnerin, sie habe am Morgen die gleiche Silbermünze von zwei Reisenden erhalten. So wurde die Spur der Flüchtlinge entdeckt. In Westerloo befindet sich noch heute das alte Wirtshaus „In den Ketel“.

Was Roger van der Weyden und die Künstler seiner Umgebung über der Wiedergabe seelischer Erregung und der vielgestaltigen Natur vernachlässigt hatten, die Ausbildung des Schönheitssinnes, das Anmutige in der Formenbildung und das Idyllische in der Landschaft, das hat, allerdings manchmal auf Kosten der dramatischen Wirkung, Quentin Massys nachgeholt. In seinen religiösen Kompositionen ist er von Roger und Dirk Bouts und in seinen Landschaften von Patenier beeinflusst. In Löwen 1466 geboren, wurde er 1491 in Antwerpen Freimeister und starb daselbst 1530. Als Holbein nach Antwerpen kam, besuchte dieser den hoch angesehenen Meister und saß ihm zu einem Bildnis, das vielleicht identisch ist mit einem aus der Sammlung Dorus Hermsen im Haag hergeliehenen kleinen Tafelbilde. Des weiteren ist seine Sonderart an zwei Madonnenbildern zu erkennen.

Nun kommt die Zeit, da die Tore Belgiens sich weit öffnen, um aus dem Süden romanische Kunst einströmen zu lassen. Man spricht etwas voreilig von Zeiten der Selbstentfremdung, wenn man dies Zurückgreifen auf die Kunst Italiens feststellt, aber es muß wohl mit wesentlichen Eigenschaften der germanischen Seele zusammenhängen, daß diese Sehnsucht sich immer wieder einstellt und daß sie niemals ausstirbt. Auch wäre die gewaltige Leistung eines Rubens und van Dyck nicht denkbar ohne die Vorarbeit jener Romanisten, die ihrem Schaffen den Boden bereitet haben. Barend van Orley ist in Brüssel um 1495 geboren und dort am 6. Januar 1542 gestorben. Um 1515 beginnt seine Tätigkeit in Brüssel, wo er 1518 zum Hofmaler der Margarethe von Österreich ernannt wurde. Man nimmt an, daß er zweimal in Italien war, Raffael persönlich kennenlernte und die Ausführung der großen Teppichfolge der Apostelgeschichte Raffaels in Brüssel persönlich überwachte. Auch mit Dürer knüpfte er Beziehungen an, als dieser auf der Reise nach den Niederlanden durch Brüssel kam. In seinem Tagebuche gedenkt Dürer der Ehrenbezeugungen, die ihm Orley erwiesen. In die am Hergebrachten hängende Brabanter Kunst bringt Orley durch seine Bildnisse und Heiligengeschichten mit ihren vielfachen Anklängen an die italienische Spätrenaissance einen frischen Zug. Der Kanzler Carondelet, dessen Konterfei die Münchener Galerie herliet (Abb. S. 89), und die Margarethe von Österreich aus der Sammlung Wilkinson, sind Höhepunkte seiner Bildniskunst, der Tod der Maria mit den Aposteln, die sich gegenseitig zu trösten suchen, und die Kreuzigung Christi mit Maria, Johannes und Stifterbildnissen charakterisieren ihn gut als Darsteller religiöser Stoffe.

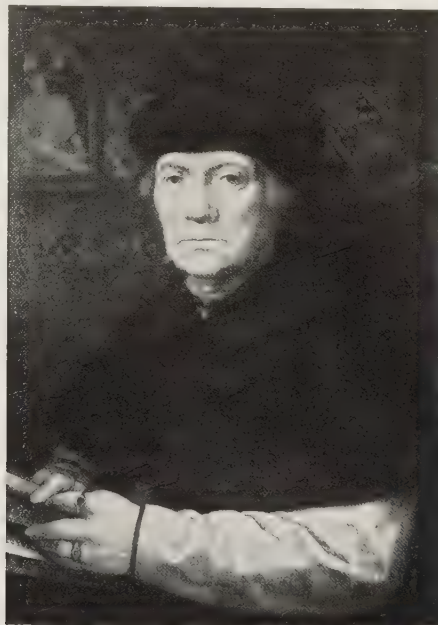
Von seinen Schülern sind Michiel Coxcie aus Mecheln (Abb. S. 87) und Pieter Coecke aus Alost, der Maler des Heiligen Abendmahles aus der Sammlung des Herzogs von Rutland, einer in vielen Exemplaren vorkommenden Lieblingsdarstellung des Meisters, hervorzuheben. Eine große Gestalt ist dann wieder Pieter de Kempeneer, bekannter unter seinem spanischen Namen Pedro Campana; er wurde in Brüssel 1503 geboren und starb dort 1580. Im Jahre 1530 malt er einen Triumphbogen für Karl V. in Bologna und begibt sich bald darauf nach Spanien, wo er bis 1563, meist in Sevilla, eine fruchtbare Tätigkeit als Kirchenmaler entfaltete. Seine Kreuzabnahme aus dem Musée Fabre in Montpellier (Abb. S. 85) ist eine eigenhändige kleinere Wiederholung seines Hauptwerkes in Sevilla, das um 1548 ausgeführt wurde; eine zweite Kreuzabnahme wurde 1561 für das Kloster Regina Angelorum in Sevilla bestellt und von der Kirche Notre Dame du Beguinage in Brüssel hergeliehen.

Als Bildnismaler ist Anthonis Mor, genannt Antonio Moro, in gleicher Weise von Holbein und von Tizian beeinflusst. Er hat Italien besucht, für Maria von Ungarn gearbeitet und ist spanischer, portugiesischer und englischer Hofmaler gewesen. Seine großartige Menschenauffassung tritt schon in dem frühen Bildnis des Kardinals Granvella aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien hervor. Neben ihm bestehen mit Ehren Willem und Adriaen Key. In dem urkräftigen Pieter Bruegel, dem sogenannten Bauernbruegel, findet die Sinnenfreude des flämischen Volkes ihren stärksten Ausdruck. In Bruegel bei Breda, einem Dörfchen an der Grenze zwischen Holland und Nordbrabant, ist dieser große Meister um 1525 geboren worden. In Antwerpen wird er 1551 als Freimeister aufgenommen. Bald darauf reist er nach Italien, aber im Gegensatz zu allen seinen Landsleuten bleibt er völlig unberührt von der Linienschönheit der italienischen Renaissance. In Antwerpen wurde er wahrscheinlich Schüler des Pieter Coecke von Alost. Dann trat er mit dem Kupferstecher Hieronymus Bosch in Verbindung, der nach den Bildern des längst verstorbenen Hieronymus Bosch, des Malers phantasiereicher Spukgestalten, arbeitete. Aber auch in der Nähe seines Geburtsortes, in Hertogenbosch, konnte er eine Anzahl Gemälde dieses Meisters studieren. Bevor er als Maler hervortrat, machte er sich als Kupferstecher bekannt. Die Alpen, die er auf seiner Reise nach Italien kennenlernte, müssen einen gewaltigen Eindruck auf ihn ge-



Phot. L'Epi-Devolder, Brüssel

PHIL. DE CHAMPAIGNE: KARDINAL RICHELIEU
Studie nach dem Leben für das Porträt im Louvre — Sammlung Marquis de Jomeren, Paris. (Noch nicht veröffentlicht)



Phot. L'Epi-Devolder, Brüssel

BAREND VAN ORLEY: BILDNIS DES KANZ-
LERS CARONDELET, SPÄT. ERZBISCHOF
VON PALERMO. — München, Pinakothek

macht haben. In der Folgezeit versäumt er keine Gelegenheit, ihre ragenden Berggipfel auf seinen Bildern anzubringen. Das früheste hier gezeigte Werk sind die zwölf Sprichwörter aus dem Museum Mayer van den Bergh in Antwerpen von 1558. Sie zeigen ihn schon als den großen Philosophen, dem nichts Menschliches fremd ist, und als den bodenständigen Kunder der flämischen Volksseele, wie später seine Dorfkirmessen und anderen Darstellungen aus dem Leben der Bauern. In dem großartigen und spukhaften Bilde der „Dullen Griet“, gleichfalls aus dem Museum Mayer van den Bergh, von 1564, hat er Gruppen und einzelne Figuren des Hieronymus Bosch abgewandelt. Die Schrecken des Krieges und die Bosheit der Frauen, die von der dämonischen und megärenhaften Dullen Griet angeführt werden, erfahren hier eine Schilderung von packender Gewalt.

Seit 1563 lebt Bruegel in Brüssel. Seine Söhne und Schüler Peter und Jan werden dort geboren, und in Brüssel stirbt er am 5. September 1569. Darum hat man ihn mit Recht in den Mittelpunkt dieser Rückschau auf fünf Jahrhunderte Brabanter Kunst gestellt. Seine Söhne, vor allem Pieter, setzen das Werk des Vaters fort. Aus dem Museum in Valenciennes stammt eine der zahlreichen Wiederholungen der Predigt des Johannes nach einem Original des Bauernbruegels, ausgeführt von Pieter dem Jüngeren, der unter den Zuhörern bekannte Persönlichkeiten der Reformationszeit wie Luther, Calvin und andere dargestellt hat. Jan, der jüngere Sohn des Bauernbruegels, ein lebenswürdiges, leicht schaffendes Talent, wurde in Brüssel Hofmaler des Erzherzogs Albert und lieferte für die vornehme Gesellschaft der Landeshauptstadt und Antwerpens gefällige Sittenbilder, Blumen- und Fruchtstücke, Landschaften, mythologische und allegorische Darstellungen. Man pflegt ihn den Sammet- oder Blumenbruegel zu nennen. Das Zusammenarbeiten mit Rubens in dessen Antwerpener Werkstatt gab ihm einen starken Auftrieb.

Rubens selbst, der große, alle anderen überragenden Hauptmeister Flanderns, tritt unter den Brabantern nur mit seinen in Brüssel oder für Brüssel ausgeführten Bildern in die Erscheinung. Seine Madonna unter dem Apfelbaum, von 1632 datiert und einst in der Brüsseler Kirche Saint Jacques sur Coudenberg, aus der Sammlung der Frau M. van Gelder in Brüssel hergeliehen, ist ausgezeichnet erhalten und von herrlichem Glanz der Farbe. Auch des Rubens größter Schüler, Anton van Dyck aus Antwerpen, erscheint hier nur mit seinen in oder für Brüssel geschaffenen Werken, unter denen das prachtvolle, lebensgroße Bildnis eines spanischen Granden hervorragt, des Marquis von Leganez, den König Philipp IV.

von Spanien 1627 in diplomatischem Auftrage nach Belgien entsandte. Als General, hoch zu Roß, den Marschallstab in der Rechten, sprengt er an dem Beschauer vorüber. Er scheint eine Truppenparade abzuhalten; eine ganze Armee in Reih und Glied, mit Offizieren, Soldaten, Kanonen und Standarten bedeckt die weite Ebene des Hintergrundes, den Pieter Snayers gemalt hat, während das Pferd von Paul de Vos herrühren könnte. Ganz eigenhändig von Anton van Dyck ist jedoch das Bildnis des Granden ausgeführt, wahrscheinlich um 1627, zur Zeit seines Aufenthaltes in Belgien. Man spürt beim Betrachten dieses prachtvollen Bildnisses den lebendigen Atem der Zeit, des 17. Jahrhunderts, da die Menschen zum ersten Male seit den Tagen der Antike wieder stolz wurden! Philippe de Champaigne ist zwar in Brüssel geboren, aber schon mit neunzehn Jahren nach Paris übergesiedelt, wo er Hofmaler der Königin Maria von Medici wurde und sein ganzes Leben verbrachte. Dort ist er auch am 12. August 1674 gestorben. Seine feinsinnige Bildniskunst triumphiert in dem lebensgroßen Porträt des Kardinals Richelieu, das den Kirchenfürsten und Minister Ludwigs XIII. stehend im roten Ornat mit dem Barett in der Rechten darstellt, und in der Studie zu diesem Bilde (Abb. S. 89). David Teniers der Jüngere ist in Antwerpen 1610 geboren, siedelt aber 1651 nach Brüssel über und stirbt dort 1690. Sein Fest der Bogenschützen, 1652 datiert, mit dem Gewimmel vieler Hunderter Gestalten, bis zu den Brüsseler Gassenbuben, die auf die Bäume des Sablon geklettert sind, um besser sehen zu können, zeigt den Meister, der sich selbst rechts neben dem Wagen porträtiert hat, auf der vollen Höhe seines Könnens. Von seinen Zeitgenossen sei hier der Landschaftsmaler Jacques d'Arthois genannt, der in Brüssel 1613 geboren wurde und 1686 dort starb, ferner Emanuel de Witte mit seiner Ansicht der Sakraments-Kapelle von Sainte-Gudule, dann der Schlachtenmaler Adam Frans van der Meulen, der in Brüssel 1632 geboren wurde und 1665 nach Paris übersiedelte, wo er die Gunst Ludwigs XIV., des Sonnenkönigs, errang und dessen Feldzüge verherrlichte und Entwürfe für die Teppichfabrik Gobelins schuf. Von Pieter Bout, der 1658 in Brüssel geboren wurde und dort 1719 starb, ist das einzige nachweisbare Gemälde religiösen Inhalts die an Rembrandt gemahnende Verkündigung an die Hirten.

Die Malerei des 19. Jahrhunderts erscheint in einer Auslese der Werke Brüsseler Meister, wie des François Navez (1787 bis 1869), der den Stil des in Brüssel 1825 verstorbenen Franzosen Jacques-Louis David in seine Heimat verpflanzt, des Joseph und Alfred Stevens, des Jan Stobbaerts, des Eduard Agneessens, des Charles de Groux, Louis Dubois, Henri Evenepoel und vieler anderer; sie alle haben ihre Bedeutung als Glieder einer Kette, die in die große europäische Kunst des 19. Jahrhunderts eingeknüpft wird. Hervorgehoben sei noch Constantin Meunier, in Brüssel 1831 geboren und dort 1905 verstorben. Er erscheint hier als Maler, der das Wesen des Industrie-Zeitalters in der Summe seiner malerischen und plastischen Motive verkörpert. Sein Schaffen ist ein einziges Hohes Lied der Arbeit.

Die Brabanter Plastik vermag auf dieser Schau nicht in gleichem Maße zu fesseln. Viele wichtige Steinskulpturen aus den Rathäusern, Hallen und Kirchen durften nicht von ihrem Standort entfernt werden, und es lag auch nicht in der Absicht der Leiter dieser Rückschau, die Museen zu entleeren, die ja gerade jetzt besonders viel besucht werden. In den skandinavischen Ländern, im Rheinland und in Frankreich ist manches Brabanter Schnitzwerk vorhanden, das stärker als die vielen Bruchstücke aus Privatbesitz von dem großen Können der Brüsseler Schule zeugt, der wir seit dem Urkundenfunde aus den „Liggenen der Steenbickleren“ (Steinmetzen) auch den großen Claus Sluter zugesellen dürfen, der hier seine genialen Jugendwerke vor dem Mosesbrunnen in Dijon schuf. Mit einem Schlage ist durch den Nachweis der Zugehörigkeit dieses gewaltigen Bahnbrechers zu der Brüsseler Zunft die zeitgenössische Brabanter Plastik in den Vordergrund des allgemeinen Interesses gerückt. Durch diesen Urkundenfund wissen wir auch, daß Sluter kein Deutscher, sondern ein Holländer (aus Haarlem) ist. Aber es war ein Ding der Unmöglichkeit, die Skulpturen etwa der Kirchen in Nivelles und Hal, die eine Offenbarung für viele unter uns geworden waren, nach Brüssel zu bringen. Immerhin hat der Leiter dieser Abteilung, Graf J. de Borchgrave d'Altena, aus Brüssel, Mecheln, Antwerpen und Löwen und aus den Museen des Auslandes (Berlin, Paris usw.) manches Wertvolle zusammengebracht.

Die kirchliche Goldschmiedekunst, die der Kanonikus F. Crooy betreut hat, ist im Lande Brabant ein noch wenig durchforschtes Gebiet. Die Namen der Meister sind nur selten überliefert. Die Bronze- und Kupferplättchen, die einst ihre Merkzeichen enthielten, sind verlorengegangen. Um sich von ihren Leistungen, die denen der großen Meister der



Phot. L'Epi-Devolder, Brüssel

MICHEL COXCIE: BRUSSELER TEPPICH MIT DARSTELLUNG DES TURMBAUES VON BABEL (NIMROD). — Für König Sigismund August von Polen (1548—1577) gearbeitet
Schloßmuseum Wawel, Krakau

Malerei nicht nachstanden, zu überzeugen, braucht man nur einen Blick etwa auf das Ostensorium zu werfen, das Ludwig XI. als Kronprinz um 1460 der St. Martinskirche in Hal stiftete, und danach auf das 1495 datierte Ostensorium der Kirche in Castre. Man sieht dann, wie die am Hergebrachten hängende Kunst der Goldschmiede doch den großen Bahnbrechern der Schwesterkünste folgt. Weitere Fortschritte zeigt das andere Ostensorium aus Hal, das Heinrich VIII. von England 1513 der St. Martinskirche daselbst schenkte, und das, wie die vorhergenannten, in Brüssel geschaffen wurde. Barocke Formen im Zeitgeschmack finden wir schließlich im Ostensorium von Aerschot, das 1662 entstand.

Die Schule von Löwen, das einst die Hauptstadt von Brabant war, schuf köstliche Kleinodien in einem Reliquiar des 15. Jahrhunderts aus Ste. Gertrude und in einem Chrismatorium mit drei Ampullen für das heilige Öl und einer Statuette des Erzengels Michael, das der Kirche S. Michel in Löwen gehört. Eine sehr gewählte Sammlung von Medaillen der Künstlerfamilie Waterloos, beginnend mit Denis Waterloos (1593 bis 1650), sich fortsetzend mit Adriaen Waterloos (1600 bis 1684) und abschließend mit Denis dem Jüngeren (1627 bis 1715), ließ die Königliche Bibliothek in Brüssel her.

Meisterleistungen in ihrer Art sind ferner die mathematischen Instrumente des 16. Jahrhunderts von Gemma Frisius und Arsenius, die hier zum ersten Male öffentlich gezeigt werden. Auch unter den Miniaturen, Zeichnungen, Stichen, den geschriebenen und gedruckten Büchern aus Brüssel und Brabant befinden sich große Kostbarkeiten. Die für Brüssel so unendlich bedeutungsvolle Kunst der Teppichweberei wurde durch Frau Marthe Crick-Kuntziger, der Leiterin der Teppichsammlung in den König-

lichen Museen, vorbildlich betreut. Vom letzten Drittel des 15. Jahrhunderts bis in die zweite Hälfte des 18. kann der Besucher Schritt für Schritt die Meilensteine der Entwicklung feststellen. Pieter von Enghien, genannt van Aelst, Pieter und Willem de Pannemaker, Frans Geubels, Jan van Tiegen, Leon van den Hecke und andere empfangen um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert von Kaisern, Königen und Päpsten die größten Aufträge. Die großen Meister der italienischen Renaissance, an ihrer Spitze Raffael und Giulio Romano, liefern dazu die Entwürfe, aber auch die führenden Maler des Landes, unter ihnen Barend van Orley, Pieter Coecke, Jan Cornelisz Vermeyen, Michiel Coxcie (Abb. S. 91) und viele andere sind an ihnen beteiligt. Im 17. Jahrhundert geben Rubens, van Dyck und Jordaens den Ton an, als Zentralsonnen eines Planetensystems und als Glieder einer Kette, die schließlich in die große französische Kunst des 18. Jahrhunderts eingeknüpft wird.

Nicht alle Helfer an dem großen Werke konnten hier erwähnt werden, aber am Schlusse unserer Übersicht angelangt, können wir nicht umhin, hier noch die Namen Leo van Puyvelde, Pierre Bautier, Jacques Lavalleye und den obersten Leiter dieser glänzenden Rückschau, Paul Lambotte, den Ehren-Generaldirektor der Schönen Künste, zu nennen.

Rundschau

Berichte aus Deutschland

BERICHT AUS MÜNCHEN

DIE KLASSE JASKOLLA-MÜNCHEN

In der Staatsschule für angewandte Kunst wurden die Schülerarbeiten der Klasse Jaskolla gezeigt, die sich mit Webetechniken, Stoffmustern, Stofffärberei, Gobelinstoffen, Entwürfen für Wandbehänge und Paramente und mit profanen und religiösen Spitzen befaßt. Die Zeichnung nach der Natur wird in der Klasse als Lernnotwendigkeit mit Eifer betrieben. Das Entwerfen von Mustern für die fabrikmäßig hergestellten Stoffe und die Modezeichnung sind bestimmt, viele Schüler der einst beruflich in Anspruch zu nehmen. Doch wird der Ehrgeiz und die Krönung der Klassenleistung immer auf religiöse Bezirke gerichtet sein, weil die hervorragendste Verwendung des schmückenden Stoffes eben die religiöse ist. Der Zierstoff verlangt die geschmacklich durchgeföhlte Musterrung, verlangt die glückliche Mischung der Farben und der Webetechniken und will von einem kunstvoll empfindenden Sinn entworfen sein. Dies ist der kunstgewerbliche Beginn. Die von der Klasse Jaskolla betreuten Gebiete ragen aus dem Handwerklichen und Kunsthandwerklichen hinüber ins Künstlerische. Die künstlerischen Grade werden von den Aufgaben insbesondere dann erreicht, wenn religiöse Arbeiten die Beherrschung der Komposition und das volle Orchester der Farben voraussetzen. Der günstige Eindruck, den die Klassenarbeit erzielt, ist nicht nur dem unmittelbaren Anblick frischer junger Begabungen zu danken, sondern auch dem Fleiß, der die jungen Begabungen bündigt und zu achtsamer folgerichtiger Entwicklung anhält. Noch ist die Farbkomposition nicht immer fähig, das Gesamte einer Fläche zur Einheit zu binden. Der kunstgewerbliche Eifer betrachtet die gewebten Beschriftungen als willkommenen Anlaß, mit jedem Buchstaben eine neue Farbe auszuspielen. Mag man auch zugeben, daß die Schrift auf dem gewebten Bild viel von ihrer Funktion als Nachrichteninhalt verliert, um als graphisches Element an Gewicht zu gewinnen, so darf sie doch nicht in wilder Buntheit explodieren: dies nur als kleines Beispiel zur Andeutung des

jugendlichen Schäumens, das nicht verargt wird, auch wenn es vermerkt wird.

Häufig ist schon eine entwickelte Beziehung zu den Räumen und Anlässen zu treffen, in denen sich Kaseln, Paramente und andere religiöse Arbeiten zu bewähren haben. Die ausgestellten Kaseln sind nicht die frühen Hervorbringungen einer ins Weite schweifenden oder experimentierenden Phantasie. Sie denken an ihre Bestimmung, sie taugen schon zum kirchlichen Gebrauch. Die Verbindung mit der absterbenden handwerklichen Volkskunst, die von den guten Schulen weitergeführt werden kann, ist in breiter Front hergestellt. In den Entwürfen für Paramente von Irene Schramm werden bäuerische Farben und bäuerisch-wuchernde Deutlichkeit von einem gegenwartsbewußten Geschmack durchtränkt und gehoben. Eine rüstige malerische Kraft setzt sich auch in dem gestickten Antependium der bayerischen Bistümer, die sich mit Wappen und Heiligen um die Patrona Bavariae scharen, durch, so daß die verschiedene Konzentration der weißen Fäden bis nahe an Licht- und Schattenwirkung reicht. Ich hatte in der neuen Jahresmappe der Gesellschaft für christliche Kunst Gelegenheit, dieses Werk von Irene Schramm zu besprechen. Eine Leinenstickerei von Schwester M. Regina, welche Maria mit zwei Engeln darstellt, bezieht aus den Gegensätzen der reichen ornamentalen Musterungen eine heraldische Wirkung. In einem kleinen, gestickten Ziborienmäntelchen versteht sich Schwester M. Regina auf die Schönheit einer zarten, klingenden Linienführung, wobei der Faden- und Liniengewebe einer Radierung gleichkommt.

Die Schule Jaskolla ist dahin gediehen, bei Kaseln unter Umständen auf das kostbare Material zu verzichten. Ein solcher Verzicht braucht nicht zum Grundsatz zu werden. Nur befreit sich der schaffende Kunsthandwerker aus den Beengungen, die der Mangel auferlegt, indem die kunstgewerbliche Anordnung von sich aus köstlich und kostspielig wirkt. Der zeitgemäße Sinn für ein einfaches Ornament, in dem sich das Grazile und das Großzügige verbinden, hat eine blühende Stätte in der Schule Jaskolla. Und immer noch strömen Bereicherungen aus dem Thesaurus des Mittelalters, wenngleich die verehrten Stile der Väter nicht mehr nachgeahmt werden. Verarbeitet, ver-

wandelt und als Grund der Empfindung ertönen sie als Echo auch in uns.

Kammerer

GEMEINSCHAFTSTAGUNG KATHOLISCHER KÜNSTLER IN MÜLHEIM-RUHR.

Zum dritten Male fanden sich katholische Künstler und Künstlerinnen des rheinisch-westfälischen Bezirkes in Mülheim-Ruhr zusammen, um in einer Gemeinschaftstagung an der religiösen Substanz ihres Schaffens zu arbeiten. Die steigende Zahl der teilnehmenden schöpferischen Kräfte aller Kunstgebiete erweist die innere Notwendigkeit solcher Einkehrtage. Mit einer Gemeinschaftsmesse begannen wir. In seiner Ansprache forderte Pfarrer Heinrichsbauer auf, in das heilige Opfer all die Nöte, Verkennungen, Enttäuschungen und stillen Opfer der Künstlerschaft einzuschließen. Mit den Worten der Epistel des zwanzigsten Sonntags nach Pfingsten wurden wir gemahnt, „zu erkennen, was der Wille Gottes sei“. So riß die Ansprache den ganzen Sinn der Arbeitstagung auf. Nach gemeinsamem Frühstück sprach Pfarrer Heinrichsbauer über „die kirchliche Lehre von Maria, der Jungfrau und Gottesmutter“. Er legte seinen packenden Ausführungen die Dogmatik Scheebens zugrunde und umriß uns die ganze Fülle und Tiefe der Wesenheit, der Würde und Wirkweise der Gottesgebärerin. Es wurde uns ein großes, herbes, geistiges Madonnenbild aufgewiesen.

Die lebhafte Aussprache am Nachmittag suchte die Folgerungen aus dieser theologischen Schau zu ziehen für die große symbolhafte Gestaltung der Madonna im heutigen Kirchenraum. Es kam auch manch praktischer Wunsch der Künstlerschaft zur Sprache, so nach engerer Zusammenarbeit untereinander, aber vor allem auch mit dem Klerus. Dann zeigte ein Lichtbildervortrag des Unterzeichneten das Marienbild im Wandel der Zeiten auf. Besonders das frühchristliche und romanische Vorbild für die heutige Gestaltung wurde herausgearbeitet, die Innigkeit der deutschen Gotik aufgewiesen, das Absinken ins Bürgerliche und Süßliche gegeißelt und das Ringen der heutigen Künstler nach herber und größer Wesensschau der Madonna als verheißungsvoller Beginn anerkannt. Die deutsche Complet schloß den Arbeitstag ab. Noch einige Stunden saß man in angeregtem Gespräch beisammen. Wer noch konnte, nahm an einer religiösen Feierstunde der Pfarrschule im Haus Maria teil, wo unter dem Thema „O heiliges Gastmahl“ Gedichte, Gesänge und Musik des 16. und 17. Jahrhunderts dargeboten wurden.

August Hoff

in Paris etwa der gesamten italienischen Kunst von ihren ersten Anfängen bis hinab in unsere Tage in einer repräsentativen Schau von geradezu seltenem Ausmaß zu begegnen; sich dann gar selbst zum strahlenden Süden zu wenden, in der Lagunenstadt das Geheimnis Tizian noch tiefer verehren zu lernen oder in Parma dem Farbenrausch des italienischsten der italienischen Maler, der verzückten Glut des Correggio zu verfallen; und kaum stärker läßt der Bogen sich spannen, als wenn man dann im Rahmen der allerdings recht prunkvollen Brüsseler Weltausstellung plötzlich der verhaltenen Glut und puritanischen Strenge altflämischer Meister auf ihren präziösen Tafelbildern oder auf kostbar großen Bildteppichen gegenübersteht, die man in solchem Reichtum und in solcher Schönheit der Erhaltung noch niemals auf irgendeiner anderen Ausstellung beieinander sah; damit nicht genug, eröffnet Rotterdam sein neuerbautes stattliches Museum Boymans mit einer gut gewählten und beachtenswerten Schau Delfter Maler, unter denen namentlich Vermeers leuchtende Farbenschöpfungen zu ergreifen wissen; und im Haag öffnet nun das neue, noch von Berlage entworfene und großenteils auch von ihm erbaute Städtische Museum seine Pforten und ist nun endlich in der Lage, seine zahlreichen und wertvollen Schätze alter und moderner Kunst auf dem modernsten museumstechnischen Wege wirkungsvoll zur Geltung zu bringen; bis dann endlich in Amsterdam, in jener kleinen und doch so weltweiten Schau, durch die das Reichsmuseum den fünfzigsten Jahrestag seines Bestehens festlich begeht, der innigste und zugleich monumentalste Schlußakkord erklingt, den man sich nur denken mag: Rembrandt! Venedig — Amsterdam! Tizian — Rembrandt! Zwei Pole, die in ihrer alle Zeit überragenden Größe und in ihrer gestern, heute wie morgen gleich geheimnisvollen Kraft zu ein und demselben Zeitpunkt und jeweils ganz in ihrer ureigenen Atmosphäre so großzügig und ergreifend wohl noch nicht zur Geltung kamen.

Wie man Tizian eigentlich nur mitten in Venedig begegnen möchte, ihm dort nur „wirklich“ nahezukommen vermag, so Rembrandt allein in Amsterdam. Denn mögen auch Jahrhunderte entschwinden, es bleibt doch immer etwas, das den Weg der Zeit nicht geht. Ist es da etwa erstaunlich, wenn noch heute auf dem Amsterdamer Judenmarkt Gestalten und Dinge leben gleichwie zu Rembrandts Zeiten? Ja, es ist ein eigenartiges Erlebnis, in diesem malerischen Gassengewirr umherzuschlendern und dann erst den Weg zu nehmen zu den Werken Rembrandts und die unmittelbare Gegenwart einer Welt zu erleben, die man längst verklungen und versunken glaubte.

Ebensosehr wie man von dem malerischen Getriebe in Alt-Amsterdams Gassen sich ergriffen sieht, ebenso stark und unmittelbar greift auch Rembrandt selbst wieder an unser Herz, zumal auf dem Untergrund dieser unvergleichlichen Atmosphäre, in der all diese Werke dereinst entstanden und in die sie heute vielleicht überhaupt zum erstenmal wieder zurückkehren. Schließlich ist es das Höchste, was überhaupt über Sinn und Wert dieser einzigartigen Ausstellung Rembrandtscher Meisterwerke gesagt werden kann: daß sie persönlich ergreife. Und man glaubt es plötzlich gern, daß es wirklich Menschen gegeben haben soll, die vor der Schönheit Rembrandtscher Werke nicht nur in Tränen ausbrachen, sondern ehrfürchtig schweigend in die Knie sanken. So sehr also ist hier

Berichte aus dem Ausland

REMBRANDT

Die Ausstellung

des Amsterdamer Reichsmuseums

Eine so stattliche Reihe großzügiger und in sich gehaltvoller Kunstausstellungen, wie sie uns jetzt das Jahr 1935 in einem wahrhaft königlichen Reichtum schenkte, haben wir wohl seit langem innerhalb einer so kurzen Spanne Zeit nicht mehr erleben dürfen. Es ist ein geradezu dramatisch erregendes Erlebnis, wenn man heute sozusagen auf einer einzigen Reise von Land zu Land die seltene Möglichkeit hat, durch außergewöhnliche Kunstausstellungen nur höchste Höhen in der gesamten künstlerischen Entwicklung Europas zu ermessen:

durch die Ausbreitung seines Werkes Rembrandts künstlerische Persönlichkeit unmittelbar erlebnishaft Gegenwart und Wirklichkeit geworden. Die Größe seines Ingeniums aber erschüttert um so mehr, als man sich plötzlich ins Bewußtsein ruft, daß hier ja nur einige dreißig Gemälde und je ebenfalls soviel Zeichnungen und Radierungen ausgewählt sind. Das Gesamtwerk aber umfaßt doch allein an die fünfhundert Bilder! Der kleinste Teil also schon birgt das Ganze in sich und strahlt es vollkommen aus.

Hier auch liegt die wirklich innere Berechtigung zu der Auswahl, die man traf. Rein äußerlich gesehen, erfolgte sie nur, um endlich einmal das Bild Rembrandts zu runden, all die Lücken zu schließen, die die bisherigen Ausstellungen seit dem Jahre 1889 noch immer peinlich offen gelassen hatten. Die jetzige Schau will in ihrer Struktur also in erster Linie als Fortsetzung früherer Ausstellungen verstanden sein, da sie fast ausschließlich solche Meisterwerke zur Schau bringen will, die man als Originale bisher in Europa oder doch in Holland noch nicht zu Gesicht bekommen konnte. Aber in Wirklichkeit ist sie weit mehr als nur dies. Geschlossen in sich selbst, steht der ganze Rembrandt hinter ihr, in all der dramatischen Spannung seines Lebens von der eben erwachenden Jugend über die wenigen stolzen Mannesjahre bis hinauf zu den letzten künstlerischen Regungen des tragisch verklingenden Alters, der ganze Rembrandt in der „stillen Schwere und Fülle seiner schweigsamen Gegenwart“.

Und immer wieder, wenn man diese Ausstellung betritt, zwingt fast jedes einzelne Bild aufs neue in seinen Bann. vermag man sich nur schweren Herzens von dem eigenartig schweren Rhythmus dieser erlesenen Sammlung loszureißen, selbst in dem Augenblick noch, wo man doch des Glaubens sein dürfte, den Gehalt dieser Schau wenigstens vorerst einmal erschöpft zu haben. Das Geheimnis des Unerschöpfbaren aber bleibt stets wie ein verklärendes Leuchten noch zurück, wenn man schon längst von all den Bildern sich abgewandt hatte und dann doch wie von selbst den Weg zu ihnen wieder suchen mußte.

So hat man durch diese Ausstellung erreicht, was ja nicht schon von vornherein selbstverständlich zu sein brauchte, daß Rembrandt mit der ganzen, seinem Werke immer wieder aufs neue entströmenden und stets so geheimnisvoll ergreifenden Kraft als Mensch und als Künstler zugleich aufs eindringlichste in das lebendige Bewußtsein der Gegenwart gerufen wird. Und wer wollte nicht sagen, daß dies wirklich der beste Dienst sei, der dem Künstler zu ehrender Huldigung und uns als tiefes Erlebnis erwiesen werden konnte! Gerade dies werden wir von Amsterdam auch im Hinblick auf andere Ausstellungen mitnehmen, daß es ja gar nicht auf die alles nur anhäufend erfassende, deshalb nur unübersehbar verwirrend wirkende Fülle ankommt, sondern einzig und allein auf eine geistvoll durchgeführte Auswahl künstlerisch wertvollster Meisterwerke. Dem Direktor des Reichsmuseums Schmidt-Degener gebührt daher rückhaltloser Dank für diese Tat, die ohne den kostspieligen Aufwand langwieriger Reisen, ohne eine mühevolle Vorbereitungszeit sicherlich nicht möglich gewesen wäre. Man kann sich leicht denken, daß fast um jedes Bild hartnäckig „gekämpft“ werden mußte, ehe eine Zusage erfolgte. Unser Dank für das Zustandekommen und den Aufbau dieser Rembrandt-Schau gilt somit nicht nur dem Reichsmuseum, sondern ebenso sehr auch dem inter-

nationalen Kunstbesitz, der durch seine großzügige und freigebige Haltung die Ausstellung überhaupt erst ermöglicht hat.

Von größter Überraschung und stärkster Anziehungskraft sind naturgemäß die weit verstreuten amerikanischen und englischen Privatbesitz entlehnten Werke, die in Europa bisher fast niemand kannte und die von einem geradezu sagenhaften Nimbus umwoben waren. Aber auch Wien und Paris sowie Stockholm zeigen erlesene Stücke, während das Reichsmuseum selbst neben der „Jungen Dame“ von 1639 und der „Judenbraut“ jetzt mit berechtigtem Stolz und zum erstenmal als Eigenbesitz die kürzlich aus russischem Staatsbesitz erworbenen Bilder „Titus in Mönchstracht“ und „Die Verleugnung des Petrus“ zur Ausstellung bringen kann, Werke, durch die der zahlenmäßig sonst spärliche Rembrandt-Besitz des Reichsmuseums in hervorragender Weise erweitert werden konnte. Recht zahlreich und mit fast durchwegs wichtigen Stücken vertreten sind auch die deutschen Sammlungen; so Berlin, Braunschweig, Bremen, Gotha, Kassel und Nürnberg.

Die Anordnung der einzelnen Bilder in den drei übrigen nicht gerade vorteilhaften Räumen des Museums entsprang nicht irgendwelchen kunstwissenschaftlichen Zielen. In zwangloser Folge reiht sich Meisterwerk an Meisterwerk, fast jedes ein Höhepunkt in der Entwicklung des Malers, ein weithin dominierender Akzent. Es gibt hier tatsächlich manche Bilder, die selbst aus der Literatur kaum bekannt waren und die daher nun plötzlich wie eine gewaltige Offenbarung Rembrandtscher Größe wirken; andere hinwieder, doch nur zwei, drei vielleicht, sind dort, die unter dem Eindruck des Originals wie in dem Gesamtrahmen der Ausstellung unvermutet stark abfallen und als nicht unbedingt gesicherte Werke des Meisters neue Fragen aufwerfen. Und wie leicht man sich hier, was ja gerade bei Rembrandt so entscheidend, bis in alle Einzelheiten hinein Aufschluß über die Struktur fast eines jeden Bildes verschaffen und damit immer wieder die wesentlichen Grundzüge Rembrandtscher Malerei vor Augen führen kann!

Und andererseits ist es ebenso eigenartig wie geheimnisvoll ergreifend, wenn nicht gar erschütternd, wenn man plötzlich erkennt, wie sehr hier, ohne daß etwa der Auswahl schon von vornherein eine derartige Absicht zugrunde gelegen hätte, das Bildnis in den Mittelpunkt der Ausstellung gerückt ist. Fast Bild für Bild ein Bildnis, von nur wenigen biblischen Szenen, zwei Landschaften und einem Stilleben abgesehen! Man hat wohl noch nie eine derart umfassende, auch fast erschöpfende Gelegenheit gehabt, die Bildnismalerei Rembrandts, die ja die wesentlichste Seite seiner künstlerischen Ausdrucksweise genannt werden darf, in ihrer ganzen Entwicklung von früher Jugend bis hinauf in das reife Alter so eingehend kennenzulernen. So rundet sich auch inhaltlich die Ausstellung höchst eindrucksvoll, zumal viele der bedeutendsten Selbstbildnisse von einem der frühesten in jugendlichem Sturm und Drang bis zu den spätesten und tragisch ergreifendsten hier vereint sind. Ganz abgesehen davon, daß hier jetzt Bilder hängen, die sonst als kostbare Schätze eines weitentlegenen Privatbesitzes fast verborgen gehalten werden und die wiederzusehen man deshalb wohl kaum Gelegenheit haben wird, ist die Amsterdamer Ausstellung dieses Jahres auch dadurch von so einzigartigem Wert, weil in ihr das Bildnis so stark dominiert, daß man fast glauben möchte, auch eine

derartige Gelegenheit werde niemals wiederkehren, wenn man andererseits nicht doch sogleich den Wunsch äußern oder gar die Anregung erteilen möchte, so bald wie möglich gerade die Bildnis-malerei Rembrandts in einer noch geschlosseneren und in einer noch eindrucksvolleren Weise wenigstens in ihren wichtigsten Dokumenten zu unmittelbarer Anschauung zu bringen. Daß eine derart programmatische Schau nicht nur eine wichtige Aufgabe erfüllen, sondern darüber hinaus auch zu den tiefsten Erlebnissen führen würde, deren man durch die Sprache eines Kunstwerks überhaupt teilhaft zu werden vermag, bedarf wohl kaum erst der Erwähnung.

Es würde im Hinblick auf die Eigenart der Amsterdamer Ausstellung, die ein Meisterwerk an das andere reiht, nur wenig Sinn haben, im Rahmen einer kurzen Skizze von den einzelnen Werken zu sprechen — man müßte sich denn bei dem hohen künstlerischen Gehalt fast eines jeden Werkes gleich ins Uferlose verlieren. Hervorgehoben sei nur kurz, was u. E. zu den erstaunlichsten und erregendsten Überraschungen der Amsterdamer Ausstellung gehört. Da ist vor allem das dem Allgemeinbewußtsein bisher fast gänzlich entrückte Bildnis eines unbekannten bürgerlichen Edelmannes (von 1663; im Besitz Mellon Trusts-Washington, übrigens von auffallender Porträtähnlichkeit mit dem zweiten rechts der „Staalmeesters“, so daß man wohl an ein und dieselbe Persönlichkeit glauben darf); ein Bildnis, das in der unglaublich eindringlichen Sprache seiner Silhouette, seiner Haltung, Gebärde und Farbklänge neben diesem oder jenem Tizian wohl eins der stolzesten, gehaltvollsten wie künstlerisch und menschlich vollendetsten Bildnisse aller Zeiten genannt werden, wenn es nicht gar zum höchsten Inbegriff jenes schlicht bürgerlichen Edl-sinnes erhoben werden darf, den Reichtum und Wohlstand nur Amsterdams gebar und den dann im hohen 17. Jahrhundert die Weltaufgeschlossenheit jener jungen Weltstadt so wundersam aufblühen lassen sollte; ja es ist wirklich, als habe hier das Lebensideal des holländischen Bürgers jener Zeiten seine schönste und in aller menschlichen Schlichtheit so ergreifende Verklärung gefunden.

Ebenso überraschend das nur zwei Jahre später entstandene, äußerst raffiniert gemalte, in einem giftig-sarkastischen Realismus sondergleichen erfaßte Bildnis, wohl eines Advokaten, ein ausgesprochenes und höchst charakteristisches Alterswerk des Meisters; denn wie hier lediglich um ihrer selbst willen die Farbe ihren orgiastisch wildesten und doch zugleich hinwieder gebändigten Triumph über alles Gegenständlich-Formale erlebt, wie dieses in seiner orchestralen Fülle prächtige Rot von der Tiefe zur Höhe immer flackernder, gieriger auflodert, aufrauscht, das ist in der Tat einer der genialsten Gedanken, die Rembrandt überhaupt jemals zu künstlerischem Ausdruck brachte.

Demgegenüber dann die beiden still in sich versunkenen Selbstbildnisse; das eine von 1659, in monumentaler, ja prophetischer Größe gesehen, noch Zeuge einst reichen, irdischen Glücks, doch schon an tragischer Wende des Schicksals; das andere aus dem Todesjahr 1669, das letzte, das wir besitzen, in seiner so ergreifenden Schlichtheit und so schauerlich kalten Verlassenheit wohl nicht nur zufällig an den im Wahnsinn einsam dahinsterbenden greisen Hölderlin gemahnend.

Dieser wahrhaft dramatische Vierklang an Bildern ist überragende Höhe und tiefstes Erlebnis der ganzen Ausstellung. Denn gerade hier ist das



WEIHNACHTSTELLER 1935: HERBERGSUCHE
Staatl. Porzellan-Manufaktur Meissen

zu konzentrierter, ja fast atemraubender Anschauung gebracht, was auch sonst fast von Bild zu Bild sich zu dokumentieren scheint: das in fast dämonischer Dynamik polarer Gegensätze sich erschöpfende Wesen Rembrandts. So wurde die Amsterdamer Rembrandt-Ausstellung Vision und Offenbarung des ganzen Rembrandt.

H. Peters

Neue Kunstwerke

WEIHNACHTSTELLER

Die Staatliche Porzellanmanufaktur Meissen bringt auf Weihnachten 1935 einen schönen Teller mit religiösem Motiv. In Anlehnung an Fritz von Uhdes Gemälde: Schwerer Gang zeigt das Bild die Herbergsuche. In deutscher Winterlandschaft lehnt Maria an einem verwehten Zaune, während Joseph auf ein schneebedecktes Bauernhaus zustapft. Komposition und Farbe sind sehr geschickt der Eigenart der Porzellantechnik angepaßt. In einem ganz leichten Relief erheben sich in milder blauer Scharffuerfarbe die Hauptgestalten und Gebäude. Der Schnee wird mit leicht schattierenden Tönen lebendig belebt. Die malerische Gestaltung ist von Limbach. Der Teller ist ein stimmungsvolles Weihnachtsandenken.

Georg Lill

EIN KRUFIFIXUS FÜR DIE INDISCHE MISSION

Der Münchner Bildhauer Franz Luitpold Bauer vollendete eine Kruzifixusfigur für eine Missionsstation in Santal Parganas Bhagalpur in Indien. Der Gekreuzigte ist als Christus König dargestellt. Einem Wunsch der Auftraggeber entsprach Bauer, indem er die Königskrone aus stark stilisierten Lotosblättern plastisch bildete. Ebenso findet sich in dem bärtigen Gesicht ein leichter Einschlag der edlen Symmetrie der indischen Rasse. Das Christkönigsthema bringt es mit sich, daß der Ausdruck des Leidens aus der Figur gewichen ist, die in priesterlicher Haltung mit ausgebreiteten Armen die Welt umfängt. An Stelle des in Europa üblichen Lententuches wünschten die Inder einen

Rock, der die Beine bis zu den Knöcheln bedeckt. Der englische Zement wurde mit Körperfarben und mit einem geschmackvoll getönten Gold bemalt. Der plastische Aufbau der Figur vereint die freie Bewegung mit einer schönen Planmäßigkeit, so daß der Eindruck des Feierlichen sich mit gehaltener Kraft ausspricht.

Ernst Kammerer

Personalnachrichten

In der Abtei Maria Laach starb am 29. Oktober Br. Reinold Teutenberg, O.S.B. Mit ihm ist eine für die Grundlegung wie Entwicklung des künstlerischen Schaffens in der rheinischen Abtei gleich bedeutende Persönlichkeit aus dem Künstlerkreise der Laacher Mönchsfamilie geschieden. Br. Reinold wurde zu Werl i. W. im Jahre 1864 geboren und fand fünfzehnjährig ebendort in Bildhauer Braun seinen ersten Meister und Lehrer. Aufenthalte in Paderborn, Münster und München (als Schüler A. v. Hildebrands) kennzeichnen die Stufen seiner Entwicklung, die ihn schließlich zur Aufnahme in die Akademie und in die Schule Rümanns führte. Eine Italienreise und die Niederlassung in der Heimat schienen 1901 einen gewissen Abschluß zu bedeuten. Doch sollte die Vollendung erst kommen. 1906 trat Teutenberg, 42jährig, in die Abtei Maria Laach ein. Im Schatten der romanischen Abteikirche, in Fühlungnahme mit P. Desiderius Lenz, reifte Br. Reinolds Kunst zur Harmonie von Naturverbundenheit und hieratisch-religiösem Stil. Br. Reinold war ganz der demütige Mönch geworden, der bei religiösen Aufgaben vollkommen dienen wollte und selbst darum gänzlich zurücktrat. Gerade deshalb atmen seine Werke so viel lebendige Religiosität, weil sie aus ganzer Hingabe seiner edlen Persönlichkeit entsprungen sind. Anlaß seines 60. Geburtstages, am 22. Juli 1924, hat P. J. Kreitmaier, S. J., der treue Interpret Beuroners Kunst, Br. Reinolds Wirken in dieser Zeitschrift (XX, 1923/24, S. 105ff.) gewürdigt. R. I. P. E. v. S.

Am 8. November 1935 feierte Geh. Baurat Professor Dr. Joseph Schmitz, bayerischer Dombaumeister in Nürnberg, seinen 75. Geburtstag. Berühmt wurde er durch seine von großer Verantwortung getragenen Wiederherstellungsarbeiten an der Sebaldus- und St. Lorenz-Kirche in Nürnberg, sowie an den bayerischen Domen, besonders Regensburg und Passau. Im neuzeitlichen Kirchenbau vertrat er die Richtung der feinempfindenen und durchdachten Stilbauten, so in Nürnberg die Peters- und Antonius-Kirche, in Würzburg St. Adalbero, St. Joseph und die Klosterkirche der Barmherzigen Schwestern, sowie Dorfkirchen in Dorfprozelten, Wörth a. M., Zirndorf, Stadtsteinach, sowie an anderen Orten. Des liebenswürdigen Menschen sei auch an diesem Tage herzlich gedacht.

Georg Lill

Bücherschau

Marga Müller, Mein Bruder Jesus kommt zu mir. Ein Kommunionbuch zum Vorbereiten und Besinnen, zum Beten und Messefeiern. Bilder von Balduin Reinthaler. 8°, 234 S. Mit vielen Textbildern und Farbtafeln. Geb. in Leinen RM. 3.—. Das Schiff des Heiligen Geistes. Ein Lebensbuch für Firmlinge und Gefirmte. Bilder von Balduin Reinthaler. Sonst wie oben. Verlag „Ars sacra“, Josef Müller, München.

Der Zyklus der Kindergebetbücher, von denen wir schon auf S. 64 die zwei ersten angezeigt haben, ist mit diesen beiden beschlossen. Inhaltlich kann man auch an den beiden wieder ersehen, wie sie

aus dem praktischen Erleben, der Lehrtätigkeit mit dem eigenen Kinde in Gemüt und Geist erwachsen sind. In fünf Kapiteln, die je auf sieben Tage einer geschlossenen Woche aufgebaut sind, wird auf die hl. Kommunion vorbereitet, ebenso in fünf Kapiteln auf die hl. Firmung. Wieder wechseln Gespräche, Gedichte, Gebete, alles sinnvoll unterbaut durch Bibel und Liturgie. Die anschließenden Meßgebete sind nicht auf den Festtag allein eingestellt, sondern geben in geschickter Weise Kommunion, Messen für Kinder in den verschiedenen Zeiten des Kirchenjahres. Bilder bleiben Begleitmusik; teils in den eingestreuten symbolischen und dekorativen Zeichnungen, teils in den legendär gesehenen, innigen Farbbildern, die gebetsartig verdichtet, nicht real aufgefaßt sind. Die Büchlein von Marga Müller sind höchst empfehlenswerte Geschenke für Kinder, weil sie einen Dauerwert von seelischer Bedeutung besitzen.

Georg Lill

Julius Schramm, Über das Kunstschmiedehandwerk. Schriften zur deutschen Handwerkskunst. Im Einvernehmen mit dem deutschen Handwerksinstitut und dem deutschen Bund Heimatschutz herausgegeben von Hugo Kükelhaus und Werner Lindner. Gr.-8°, 56 S. und 65 Abb.

Wenn alle kommenden Schriften für die deutschen Handwerkszeuge so gut geraten wie diese erste, darf man Hoffnung haben, daß hier etwas Vorbildliches entsteht. Ein alter erfahrener Kunstschmied spricht über Idee und Ziel des Handwerkes und die besonderen handwerklichen Bedingungen des Kunstschmiedehandwerkes. In ausgewählten Beispielen zeigt er ausgeführte Gitter, Türen, rein dekorative Arbeiten, Leuchter, Kreuze, Symbole, Beschläge. Das Erstaunliche bleibt bei dem Buche, wie der Verfasser aus dem Traditionellen das Neuzeitliche herauswachsen läßt, wie er das Handwerk mit Verantwortung, ja man darf sagen, mit Geist betreibt. Gewiß sind solche Bücher zuerst für den Fachmann geschrieben, für den Schmied selbst, für den Architekten. Aber nach meiner Meinung gehören sie auch in die Hand des Auftraggebers, damit er Gut von Schlecht, Kitsch von Qualität unterscheiden lernt. Solche Bücher sind auch in der Hand eines Geistlichen von größter Bedeutung.

Georg Lill

Pieter Brueghel, Flämisches Volksleben. Zehn farbige Tafeln und dreizehn Abbildungen im Text. Eingeleitet von Max Dvořák. Die silbernen Bücher, Bd. V. Gr.-8°, 22 S. Woldemar Klein, Berlin. RM. 2.80.

In dieser geschmackvollen Serie erscheint nunmehr auch eine Auslese von Pieter Brueghels Bauernbildern. Die Kirmeß, die Bauernhochzeit, die Sprichwörter erscheinen in ganzem Umfang, aus den Kinderspielen und dem Kampf des Faschings mit der Fastenzeit Ausschnitte, aber alle in dem ausgezeichneten farbigen Offsetdruckverfahren, das uns das künstlerische Leben der Bilder so vollständig vermittelt. Dem Text sind dreizehn interessante Zeichnungen und Radierungen von Brueghel beigegeben. Als Text wurde der geistvolle Abschnitt Max Dvořáks aus seiner „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte“ abgedruckt. Es ist klassische Kunstgeschichtsschreibung, was hier auch weiteren Kreisen vermittelt wird. Dvořák ist ja gegenüber manchem Vielschreiber nicht populär, aber dafür von einer aristokratischen Tiefe. Wie er Brueghel als nordischen Künstler, als Entdecker der „Volksseele“, als kongeniale Natur mit Shakespeare und als gleichwertig mit Michelangelo, Tizian, Tintoretto, als Vorläufer von Rubens schildert, das ist ein seltener Genuß, der gerade im ständigen Vergleich mit den farbigen Tafeln zum künstlerischen einprägsamen Erlebnis werden kann.

Georg Lill

Für die Schriftleitung verantwortlich: Dr. Georg Lill, München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2; Dr. Michael Hartig, München; Dr. Richard Hoffmann, München. — Für den Anzeigenteil verantwortlich: Karl Rexhausen, München. — D. A. 111, Vj. 1935 4000 (zur Zeit ist Anzeigen-Preisliste Nr. 1 gültig). Verlag: Gesellschaft für christliche Kunst, Kunstverlag, GmbH., München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2. — Druck: F. Bruckmann AG., München.

Bezugspreis halbjährlich RM. 8.— franko; Einzelhefte RM. 1.75; Postscheckkonto München 1440.

Harvard Library
of Ecclesiastical History



MISS LAUREN FORD IN RYE, NEW-YORK

ST. FRANZISKUS · ÖLGEMÄLDE

NORDAMERIKANISCHE KIRCHLICHE KUNST

Von KARL BRÄUER-Wien

Vorbemerkung der Schriftleitung: In Verfolg unseres Planes, unsern Lesern eine Übersicht und einen Querschnitt durch das heutige Schaffen in kirchlicher Kunst in und außerhalb Europas zu geben, fügen wir im Anschluß an den Aufsatz „Geschichtliche Entwicklung der Kirchenbauten in den Vereinigten Staaten von Nordamerika“ von Architekt Karl Bräuer in Wien im vorigen Heft, S. 70 ff., einen Aufsatz über die gesamte heutige kirchliche Kunst auf katholischem Boden in Nordamerika an. Nordamerika hat, besonders vor der jetzigen Wirtschaftskrise, sehr große Summen für seine Kirchenbauten aller Konfessionen ausgegeben, die weit über das hinausgehen, was in Europa zu dieser Zeit aufgewendet werden konnte. In vielem ist aber neben einer sklavischen Stilimitation, die ganze Kirchen in Europa einfach kopierte, auch ein manchmal fast unglaublicher Materialaufwand in protzigster Form getrieben worden. In diesen beiden Punkten setzte die europäische Kunstkritik vor allem ein, aber auch im Hinblick einer künstlerischen und handwerklichen Minderwertigkeit. Herr Bräuer schildert uns den jetzigen Stand. Die Auswahl der Bilder aus einer großen Anzahl von Vorlagen traf in eigener Verantwortung die Schriftleitung. Wir haben sowohl reine Stilimitationen weggelassen, wie etwa den im Entstehen begriffenen Neubau der „Cathedral of St. John the Divine“ in New-York, die als drittgrößter Kirchenbau der Welt (nach St. Peter in Rom und der Kathedrale von Sevilla, etwas größer als der Mailänder Dom) in sklavischer Anlehnung an die gotischen Kathedralen Nordfrankreichs (Reims, Laon) erbaut wird, vgl. Grundriß S. 109. Andererseits haben wir auch unverstandene Herübernahme europäischer Eisenbetonkirchen deutscher oder französischer Prägung — auch das gibt es in Nordamerika — ausgeschieden. Auch so wird noch manches dabei sein, das von unseren Lesern nach der oder jener Seite kritisch beurteilt werden wird. Aber für die Schriftleitung mußte der Grundsatz gelten, ein möglichst unverfälschtes Bild dessen, was in Nordamerika zur Zeit gestaltet wird, zu geben.

Amerikanische Kirchenkunst ist so vielfältig, so verschieden, so verknüpft mit der Abstammung der ersten Siedler und den später immer mächtiger werdenden Einflüssen der verschiedenen Stilepochen-Importen aus Europa, späterhin kommt noch eine im Lande sich entwickelnde Welle von antiker Kunstbegeisterung hinzu, daß eine reine, eigene Entwicklung der kirchlichen Kunst schwer zu finden und darzustellen ist. Auf Zeiten der Entwicklung folgen Rückschläge und allgemeine Interesselosigkeit, stark formalistische und langweilige Kopien alter Stile wechseln mit freieren und gut nachempfundenen, wenn auch manchmal willkürlich zusammengesetzten, ab, bis sich nach und nach in der Jetztzeit die Anzeichen einer eigenen Entwicklung in der kirchlichen Kunst zeigen. Aus den mitgebrachten Architektur-erinnerungen, später aus importierten Büchern und Werken über Baukunst wie Palladio, Inigo Jones, James Gibbs, Wren, der Brüder Adams entwickelte sich nach und nach, bedingt durch die Verschiedenheit der verfügbaren Materialien, der Herkunft der Ansiedler, der Erfordernisse der Gemeinde und der Religion, wie in New-England die Versammlungshäuser der Community, ein eigener Stil, der von 1632 bis 1820 dauert; im Westen findet man noch in späterer Zeit originale Bauwerke, zumeist aus Holz, in diesem Stil, Kolonial-Stil, der wieder in drei Epochen gegliedert wird, 1630—1700 frühamerikanisch, 1700—1800 Georgian-Kolonial-, 1790—1820 Nach-Kolonial-Stil.

In der jetzigen Zeit suchen die Architekten in den südlichen Teilen der Union wieder Anschluß und Entwicklung an die architektonische Baugesinnung der spanischen Zeit zu finden, und man kann sogar einzelne Anklänge dieses Suchens in neuen Bauten des Mittelwestens finden, während die neueren kirchlichen Bauten im Osten und Mittelwesten eine Verbindung suchen zwischen dem Ausdruck des religiösen Fühlens unserer Zeit, der strengeren Einhaltung der liturgischen Vorschriften, der Verwendung neuzeitlicher Bauweisen und Konstruktionen und der inneren Baugesinnung der alten Baustile, teilweise sogar beeinflusst durch die Architektonik der Wolkenkratzer.

Jedenfalls ist ein starkes religiöses Fühlen in der jüngeren katholischen Architektenschaft, bei Künstlern und Handwerkern zu spüren und ein Ringen um neue, andere, bessere, nicht erstarrte Formen zu sehen. Dank einem vielleicht sich mehr als in Europa fühlbar machenden Gemeinschafts- und Opferwilligkeitsgefühl der religiösen, speziell der katholischen Gemeinden ist und wird es mehr und mehr möglich, dieses Ringen tatkräftig zu unterstützen und Ausdrucksmöglichkeiten zu geben.

Es sei z. B. erwähnt, daß in den 18 Jahren der Tätigkeit Sr. Eminenz des Kardinal-Erzbischofs Mundelein in Chicago in seiner Diözese 75 neue katholische Gemeinden gegründet und 608 Bauten für Kult, Erziehung und Krankenpflege durch die Gemeinden geschaffen wurden; dasselbe ist in New-York der Fall, wo unter der Patronanz Sr. Eminenz des Erzbischofs Kardinal Hayes sich Priester, Architekten, Künstler, Handwerker, Kunstfreunde zur „Liturgical Arts Society“ zusammengeschlossen haben, welche sich die Erneuerung und Vertiefung

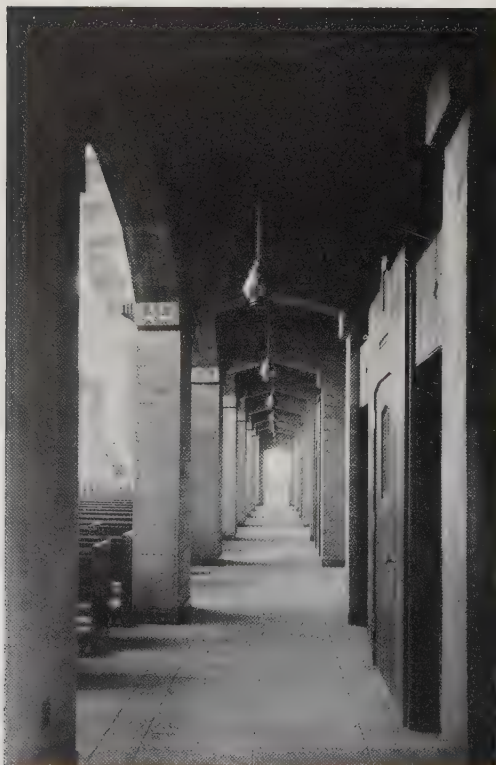


Phot. Morgan & Co., Seattle

KIRCHE ZUM HL. JOSEPH IN SEATTLE (WASHINGTON) VON DEN ARCHITEKTEN ALBERTSON, WILSON, RICHARDSON IN SEATTLE

KIRCHE UND KLOSTER DER JESUITEN

Betonkonstruktion mit sichtbarer Struktur der Schalung. Wände etwas getönt mit sparsamer dekorativer Malerei. Kreuzweg Mosaik. Fassungsraum für ungefähr 1000 Sitzplätze. Baukosten ungefähr 300 000 Pfund.



Phot. Morgan & Co., Seattle



Phot. Morgan & Co., Seattle



Phot. Morgan & Co., Seattle

ALBERTSON, WILSON, RICHARDSON IN SEATTLE: KIRCHE ZUM HL. JOSEPH
IN SEATTLE (WASHINGTON)



MAGINNIS UND WALSH IN BOSTON: VORBEREITUNGS-SEMINAR NAZARETH-HALL
IN ST. PAUL (MINNESOTA)



MAGINNIS UND WALSH IN BOSTON (MASSACHUSETTS): KOLLEG



Phot. Paul J. Weber, Boston

MAGINNIS UND WALSH IN BOSTON: KIRCHE DER UNBEFLECKTEN EMPFÄNGNIS
IN FALL RIVER (MASSACHUSETTS)



Phot. Milo Alexander Guild, New-York-City

RAFAEL HUME IN NEW-YORK: KAPELLE DER CANTERBURY-SCHULE IN NEW-MILFORD (CONNECTICUT). — In gotisch-normannischem Stil



Phot. Milo Alexander Guild, New-York-City

T. J. COLLINS & SOHN IN STAUNTON (VIRGINIA): KIRCHE DES HL. JOHANNES EV. IN WAYNESBORO (VIRGINIA)



Phot. Robert Maclean Glasgow, New-York

WILFRIED ANTHONY IN NEW-YORK: KIRCHE ST.KATHARINA VON SIENA
IN NEW-YORK



BR. ANTONIO RIPOLL O. F. M.: MISSION HL. BARBARA IN KALIFORNIEN. — Missionsstil



Phot. Paul J. Weber, Boston

O'CONNELL UND SHAW IN BOSTON: KLOSTER DER UNBEFLECKTEN EMPFANGNIS MIT KAPELLE
IN MALDEN (MASSACHUSETTS). — Englische Gotik



Phot. Samuel H. Gottscho, New-York

H. MAC GILL IN NEW-YORK: KIRCHE ZUM KOSTBAREN BLUT IN ASTORIA,
LONG-ISLAND. 1931 ERBAUT



Phot. Chicago Architectural Photographing Co.

J. MAC CARTHY IN CHICAGO: KAPELLE IM SEMINAR ST. MARIA AM SEE
ZU MUNDULEIN (ILLINOIS), DER SCHÖPFUNG S. EMINENZ KARDINAL-
ERZBISCHOF'S MUNDELEIN IN CHICAGO

der kirchlichen Kunst und deren Verbreitung und Förderung zur Aufgabe macht. Diese strebt nicht nur die Schaffung neuer Kunstwerke und Bauten an, sondern will auch das Verständnis für kirchliche Einrichtungen heben, Ratschläge für die Umgestaltung älterer Bauwerke gemäß den neuen Ideen geben und zwischen Auftraggebern und Künstlern vermitteln. Es besteht schon in Boston eine Gemeinschaft von Silberschmiedern, welche ihre Arbeiten gemäß den Richtlinien dieser Vereinigung ausführt.

Und so wie dies in New-York und Chicago, so ist dies in der ganzen Union mehr oder weniger wahrnehmbar, und in nicht allzu langer Zeit werden viele der oft unmöglichen schlechten, leider früher oft auch importierten Erzeugnisse der kirchlichen Kunst besseren, richtigeren weichen müssen. Die Ausstellung religiöser Kunst aus Deutschland und Österreich auf der Ausstellung in Chicago 1933 hat jedenfalls viel dazu beigetragen, obwohl diese Schau allzu klein und bescheiden war (wie vieles andere so ist auch in Amerika die Größe einer Ausstellung äußerst wichtig), einer sehr großen Zahl von Amerikanern des ganzen Landes, die bisher kein oder wenig Empfinden für gute, zeitgemäße religiöse Kunst hatten oder sogar dieser ablehnend gegenüberstanden, diese näherzubringen und schätzen zu lernen.

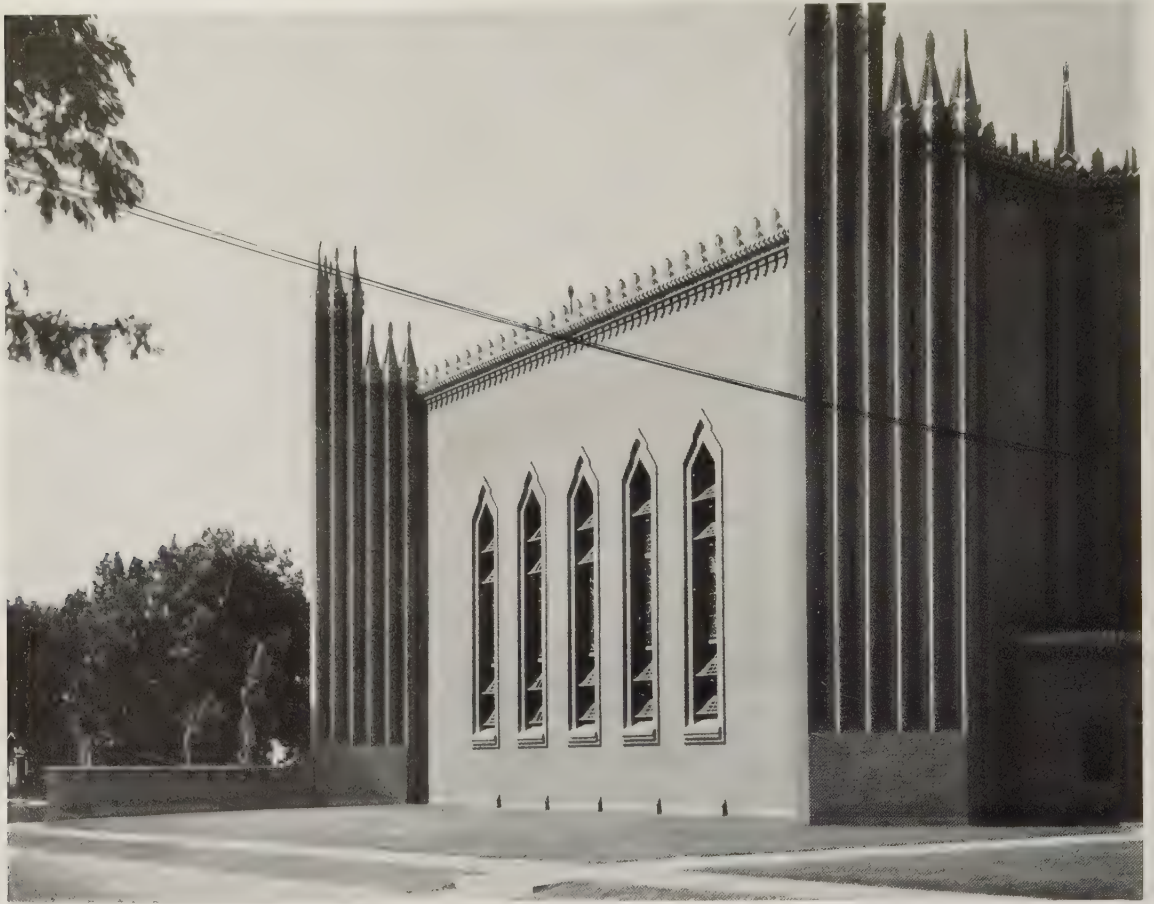


Phot. Chicago Architectural Photographing Co.

J. MAC CARTHY IN CHICAGO: KAPELLE IM SEMINAR ST. MARIA AM SEE
ZU MUNDULEIN (ILLINOIS), DER SCHÖPFUNG S. EMINENZ KARDINAL-
ERZBISCHOF'S MUNDELEIN IN CHICAGO. INNERES

Es ist nur schade, daß man in Europa die Möglichkeiten eines guten religiösen Kunstwerkes in den Vereinigten Staaten bisher nicht so recht gewürdigt hat; aber auch die Amerikaner hatten es nicht, man hätte sonst mit den aufgewandten oft riesigen Summen manchmal bessere Resultate erzielen können anstatt öder Stilkopien mit oft noch schlechterer Innenausstattung.

Diese neue Bewegung, die natürlich erst langsam in einem Land mit ungefähr 125 000 000 Einwohnern, die auch kulturell arg verschieden sind, weiterschreitet, will nun dafür sorgen, daß dies mehr als früher verhindert werde. Ob es möglich sein würde, gute kirchliche Kunstwerke zu importieren, hängt wohl hauptsächlich von der derzeitigen ökonomischen Lage in U. S. A. ab. Aber vielleicht wäre dies bei dem einen oder anderen Spezialerzeugnis leicht möglich. Bei Besserung der Lage und der dadurch wieder größeren Opferwilligkeit der Gemeinden und ihrer geringeren Inanspruchnahme für karitative Zwecke und dem erwachsenden Interesse für gute religiöse Werke unserer Zeit wäre es vielleicht möglich, daß Künstler und Handwerker hinüberberufen werden könnten, falls irgendeine Vermittlungsstelle dafür bestünde.



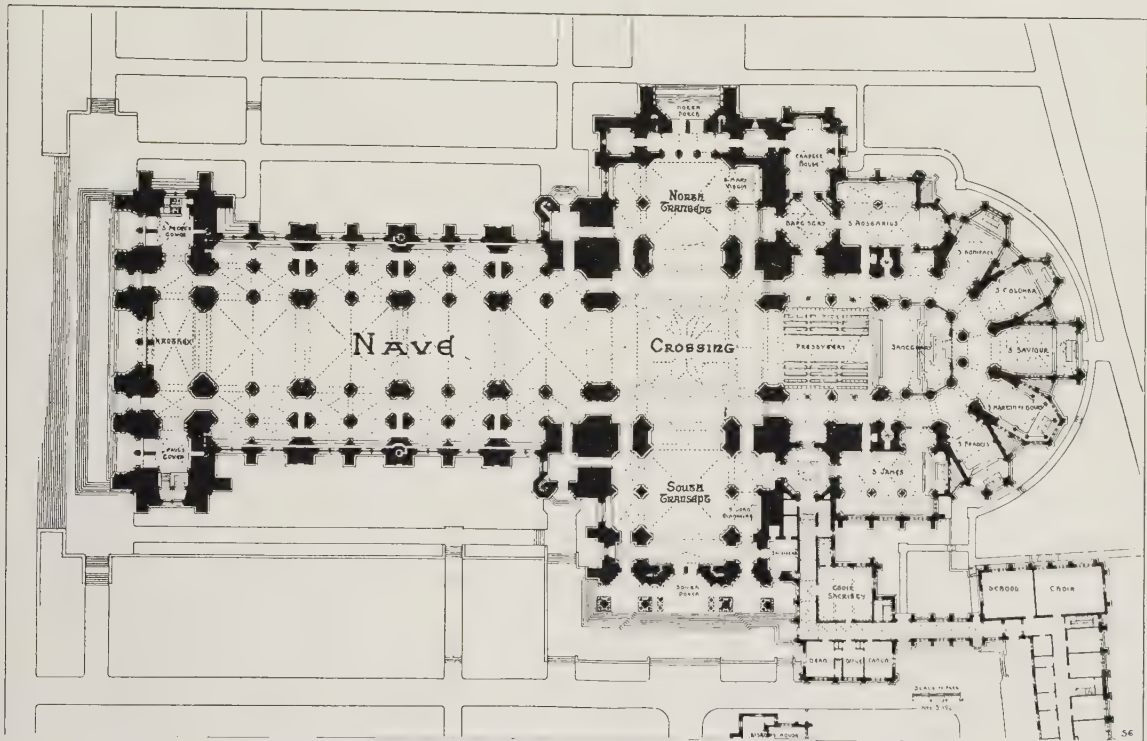
BARRY BYRNE IN NEW-YORK: KATHEDRALE IN TULSA (OKLAHOMA), 1925
SKULPTUREN VON ALFONS JANNELLI IN CHICAGO

Ausführung in Ziegel und Terrakotta

Die „Zeitschrift für christliche Kunst“, welche am meisten für die Verbreitung der Kenntnis des religiösen europäischen Kunstschaffens in U. S. A. dienen könnte, ist leider nach meinen Erfahrungen drüben zu wenig verbreitet, als es sein müßte, um einen Einfluß zu erzielen.

Für die werktätige Hilfe und Unterstützung sage ich vielen Dank der „Liturgical Arts Society“, vor allem Mr. Maurice Lavanoux, ohne dessen unermüdlicher Hilfe es nicht möglich gewesen wäre, das Material zusammenzubringen, ferner allen Künstlern für die Überlassung der Photos, vor allem Architekt Barry Byrne in New-York und Alfonso Jannelli in Chicago, San Xavier Mission in Tucson, Arizona.

Photos wurden überlassen von Depue, Morgan & Co., Photographen in Seattle, Milo Alexander Guild, New-York, Robert Maclean Glasgow, New-York, Paul Weber, Boston.



GRUNDRISS DER IM BAU BEGRIFFENEN KATHEDRALE VON „ST. JOHANNES VON GOTT“
IN NEW-YORK, DER DRITTGRÖSSTEN KIRCHE DER WELT

In völliger Nachahmung französischer gotischer Kathedralen

Rundschau

Berichte aus Deutschland

„DAS MADONNENBILD DER GEGENWART“

Lehren einer Ausstellung des
„Kunstvereins der Diözese Rottenburg“

Von Ende September bis Mitte Oktober 1935 fand in der Halle von „St. Meinrad“ zu Rottenburg a. N. die IV. Ausstellung religiöser Kunst statt. Ihr Thema lautete: „Das Madonnenbild der Gegenwart.“ Die Beteiligung war rege: 21, zumeist schwäbische und in Schwaben geborene Künstler und Künstlerinnen sandten ihre Werke. Die Zahl der Besucher überschritt 1000. Zählt man die Oberklassen verschiedener Schulanstalten hinzu, so kommt man auf 15—1600 Menschen, an welche echte und hohe Werte des Seelischen und Künstlerischen herangetragen wurden. Noch keine der bisherigen drei Rottenburger Ausstellungen fand diese Resonanz.

Die Ausstellung fand statt im Einvernehmen mit der „Reichsgemeinschaft für christliche Kunst“, deren Präsident, Erzbischof Gröber-Freiburg, der Ausstellung die besten Wünsche für einen gedeihlichen Erfolg und Verlauf übermitteln ließ; sodann wurde sie durchgeführt mit Genehmigung der Reichskunstkammer, Landesleitung Württemberg, welche Architekt Lütke-meier als künst-

lerischen Verantwortlichen aufstellte. Träger der Ausstellung war der Diözesankunstverein, näherhin dessen Rottenburger Ortsgruppe.

Pfarrer Pfeffer-Lautlingen ließ es sich nicht nehmen, die Ausstellung persönlich zu eröffnen mit einem Vortrag über das Madonnenbild und seine bildhafte Entwicklung, seit der Frühzeit bis zur Gegenwart. Heute wächst die Marienfrömmigkeit wieder unverkennbar; auch diese Ausstellung ist dessen Beweis. So stellt der Künstler der Gegenwart die Mutter Gottes dar als die kraftvolle Frau, „die das große Gesetz der Verbindung von Natur und Gnade verkörpert“; als die gnädige Mittlerin und Versöhnerin, die in mannigfacher Gestalt dem dreifachen Erdenweh gegenübergestellt wird: der Sünde als „Immaculata“; dem Leide als die Mutter der Schmerzen; der menschlichen Enge und Begrenztheit als freudige Hingabe an Gott, als die „Magd des Herrn“. So bleibt die Ehre auch in unseren Tagen der „den ewigen Sonnenglanz widerstrahlende Spiegel“ (Seuse).

Jeden Nachmittag fanden Führungen durch die Ausstellung statt, die sich bestens bewährten, da die Kunst, zumal in der Provinz, volksfremd geworden ist. Ein weiteres Mittel, in ein näheres Verhältnis zum einzelnen Künstler und seinem Werk zu kommen, bildeten gedruckte Zettel, mit der Frage nach den gewonnenen Eindrücken. Hier ist von Interesse, daß unter den Großmalereien an



A. JANNELLI IN CHICAGO: ALTAR MIT BLAUEM HINTERGRUND IN DER ST. PATRICKSKIRCHE IN RACINE (WISC.)

erster Stelle die Kartons zu den Albert Burkartschen Fresken zu Stiefenhofen im Allgäu, zu Liebfrauen in Mainz und zu Passau-Auerbach genannt wurden. Es folgten die farbigen Kartons zur Dünninger und Kölner „Marienklage“ von Hermann Anton Bantle; der kostbare Bilderteppich der Benediktinerinnen zu „St. Walburg“ in Eichstätt und ein großer Fronleichnamsbild von Gertrudis Huber-Freiburg i. B. — Unter den Tafelbildern vereinigte Frau Wedel-Kükental in Burgfelden, Kreis Balingen, am meisten Stimmen auf sich, bekanntgeworden durch den mit ihrer sog. „Florentiner Madonna“ vor zwei Jahren in Florenz errungenen italienischen Staatspreis. Dann folgte Bertha Hummel (Schwester Innozentia), Kloster Sießen, mit verschiedenen Originalen, darunter einem neuen Typ der „Madonna in Rot“; diese Künstlerin bezog übrigens seit letzten Sommer die Münchner Akademie, um ihre Studien fortzusetzen.

Es würde zu weit führen, diese „Urabstimmung“ ganz durchzugehen. Lebhaftes Interesse verdienen vor allem noch Johannes Wohlfahrt-Pfullingen, der das große Wandfresko und die Stationen in der ersten Bruder-Konrads-Kirche auf schwäbischem Boden malte, in Unterhausen bei Pfullingen; Joseph Jäger in Stuttgart, bisher in der Schweiz tätig; Alfred Vollmar-Ulm, Frau Hiller-Föll, Stuttgart; diese beiden Namen bekannt von Freudenstadt her; unter den Plastiken nahm Karl Riebers große Muttergottes vom Marienaltar in Unterhausen in der Halle einen Ehrenplatz ein. Daneben lenkten besonders die Stuttgarter Bildhauer F. Thuma und K. Eisele die Aufmerksamkeit auf sich, von Nicht-Stuttgartern Professor Schnell-Ravensburg und Franz Marmont-Sigmaringen. Unter der Kleinkunst erregten die Scheren- und Pergamentschnitte von Dorothee

Brockmann O. S. B., St. Walburg, Bewunderung. Auch unter den Holzschnitten von Frau Albrecht-Hoff waren, zumal unter den kleinen Stücken, über dem Durchschnitt stehende Leistungen. Fritz Möhler-Schwäb.-Gmünd zeigte Arbeiten aus Grubenschmelzemail mit dem Madonnen-, näherhin dem Schönstotter Motiv.

Rottenburg a. N.

A. Pfeffer

NEUE KIRCHLICHE WERKKUNST

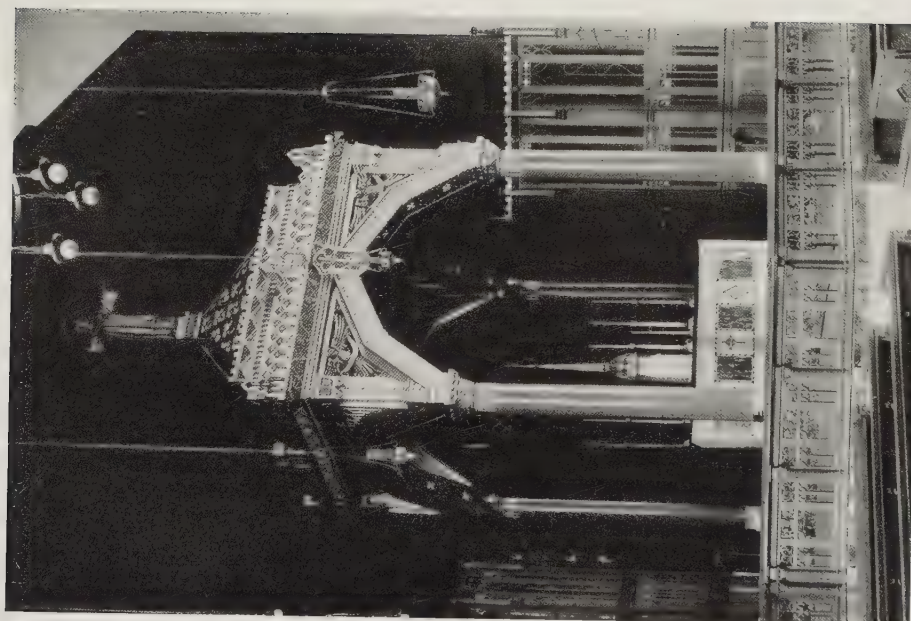
Ausstellung im Staatlichen Kunstgewerbemuseum zu Dresden

Eine Ausstellung neuer kirchlicher Werkkunst im Staatlichen Kunstgewerbemuseum zu Dresden zeigt eine große Zahl von Gegenständen, die für den kirchlichen Gebrauch benötigt werden und modernem Formempfinden entspringen. Sie umfaßt alle Arten kultischer Geräte und kirchlicher Ausstattungsstücke, die als zweckgebundenes Kunstgewerbe in den verschiedensten Materialien gestaltet werden.

Uralte und unverrückbare liturgische Traditionen kreuzen sich hier auf dem Gebiete reiner Zweckkunst mit den modernen Bestrebungen nach sachlich-wesentlicher Formgebung, die nicht als eine völlig neue erwartet werden kann, da sie hier symbolisch bedingt und gebunden ist. Sie schließt sich an geheiligte alte Formüberlieferungen an und schafft gerade dadurch traditionsgebundene, religiöse Stimmung und Empfindungswerte. Nur wird die Detailform sachlicher in der Zweckausdeutung des Formganzen, kühler in den Linien und Flächen, die den Anschluß an altes Formgut mehr oder weniger bewußt betonen. Damit aber beweist gerade die neue kirchliche Werkkunst ihren ehrlichen Willen in der Gestaltung aus modernem religiösem Empfinden und einen starken ethischen Ernst in der Ausdeutung christlicher Weltanschauung vom Standpunkte des modernen Menschen. Neuer Gestaltungswille lebt hauptsächlich in einzelnen Ornamentformen der Fläche, darüber hinaus aber vor allem in der Auswahl und Zusammenstellung des Materiales, dessen Sprache in Verbindung mit traditionsgebundenen, aber reduzierten Formen zu modernem Ausdruck alter Symbolformen und neuer Wirkungskraft kommt.

Dieses Ringen um zeitgemäßen Ausdruck ruft eine große Zahl künstlerischer Kräfte auf den Plan. Einzelne Künstlernamen treten dabei naturgemäß etwas zurück hinter Werkgemeinschaften, von denen auf der Ausstellung vor allem die Staatliche Akademie für Kunstgewerbe zu Dresden, der Kunstdienst Berlin, die Werkstätten der Stadt Halle, die Staatliche Majolikamanufaktur Karlsruhe, dann München und Königsberg vertreten sind.

Kirchengeräte aus Zinn und Messing nehmen einen breiten Raum ein. Zu nennen wären hier vor allem Altarleuchter von Albert Thomée in Messing und Hängeleuchter von Wilhelm Weiske unter Verwendung elektrischer Leuchstäbe, die in einem Metallrahmen hängen, weiter eine Taufschüssel oder ein in ungewohnter Weise und nicht ganz glücklich mit den Leuchtern verbundenes Altarkreuz der Dresdner Akademie. Dann findet vor allem Edelmetall als Werkstoff Verwendung. Ein Meßkelch in Silber mit Mondsteinen und Türkisen aus der Werkstatt der Stadt Halle, eine vergoldete Monstranz von Herrmann Ehrenlechner nach Entwurf von Prof. Groß, Dresden, ein Altar mit Kreuz, Kanne, Kelch und Schüssel in Silber des



Phot. The E. Heckner Co., La Crosse (Wisc.)

HENRY SCHMIDT IN WILMETTE (ILLINOIS):
HOCHALTAR IN EINER KIRCHE ZU CHICAGO

Holz, bemalt und vergoldet



ALFONS JANNELI IN CHICAGO: GEDÄCHTNISALTAR
IN DER MARIENKIRCHE IN MICHIGAN CITY (INDIANA)



MISS LAUREN FORD IN RYE (NEW-YORK): VISION DER UNBEFLECKTEN

Kunstdienstes Berlin haben in ihren einfachen Formen eine sehr stimmungsvolle Wirkung. Neuartig sind Arbeiten der Staatlichen Bernsteinmanufaktur Königsberg, die Leuchter mit Bernsteinringen als Schaft mit silbernem Fuß und Kerzenhalter, sowie eine Kanne aus Silber mit Bernsteinhenkel ausgestellt hat.

Auf dem Gebiete des Edelmetalles liegt auch der künstlerische Höhepunkt der Ausstellung: in den Arbeiten von Johann Michael Wilm, München, der u. a. mit einer silbervergoldeten, mit Bergkristallen besetzten Monstranz, einem Bischofsring mit Darstellung der hl. Barbara in Goldemail, einem Medaillon mit der Halbfigur Christi in Goldzellenschmelz, zwei schönen Silberplatten mit den Darstellungen Christi am Kreuz in der Kelter und des hl. Christophorus in Zellenschmelz und einem hl. Eligius in Feinsilberzellenschmelz vertreten ist. Hier ergeben hervorragende künstlerische Formen und feinerfühlte Materialbeziehungen Wirkungen von erstaunlicher Harmonie und religiöser Stimmung. Dem gleichen Bestreben, nur absichtsvoller im Zurückgreifen auf frühgeschichtliches Formgut, gehören etwa das Weihnachtsbild auf Messing mit farbigem Emailschemelz der Werkstatt der Stadt Halle oder die Madonna mit Kind und den Evangelistensymbolen an.

Vielfältig ist die Verwendung keramischer Werkstoffe, vor allem Majolika, sowohl in einer lebensgroßen Kreuzigungsgruppe von Prof. Schreitmüller als auch in Wandplatten mit farbiger Glasurmalerei der Manufaktur Karlsruhe. Hier

sind auch Wandplatten mit Glasurmalerei von Rita Passini und farbige Teller von Walter Rhau und Wim Mühlendijck zu nennen.

Auch Textilien sind in ansprechenden Arbeiten vertreten. Ein Wandteppich der Paramentenabteilung der Diakonissenanstalt zu Dresden, Schriftenteppiche aus dem Rudolf-Koch-Kreise, ein Bildteppich von Wanda Bibrowicz, eine Kasula mit Stola und ein Pluviale der Kunstgewerbeakademie Dresden sind hauptsächlich Stücke, die geschmackvolle Farbigkeit mit feiner Materialerfahrung zu guter Wirkung verbinden.

Glas spielt eine geringere Rolle. Hier wäre vor allem ein Kirchenfenster der Dresdner Akademie zu nennen, das in der Darstellung eines Paulus aus unfarbigem, geschliffenem und geblasenem Glas zu neuer Wirkung gelangen will.

Zum Schluß dürfen Schriften und Drucke in Holzschnitt von Rudolf Koch und Eugen Kuhn nicht unerwähnt bleiben oder Krippen mit Zinnfiguren von Babette Schweizer in Dießen, in Holz und Tuch von Anna Fehrle in Schwäbisch-Gmünd, in farbig glasiertem Ton von Walter Rhau oder die in gefaltetem Papier hergestellten sog. „Dahlemer Christengel“ von Gertrud Barning-Neidhardt. Sie bezeichnen nach Thema, Material und Zweckbestimmung den Umfang dieser Ausstellung, die von dem Ernst und der Höhe der künstlerischen Leistung der neuen kirchlichen Werkkunst Zeugnis ablegt.

F. Schubert



Phot. Hamilton M. Wright, New-York-City

FRANK H. SCHWARZ IN NEW-YORK-CITY: HL. FAMILIE IN DER ST. JOSEPHSKIRCHE IN WEST-ORANGE N.J. — Tempera auf Holz

NEUE RELIGIÖSE KUNST IN OBERHAUSEN

„Neue religiöse Kunst in Oberhausen“ ist der Titel einer Ausstellung, die das Dekanat Oberhausen im dortigen Gesellenhaus veranstaltet hat. Kirchliche Ausstattungskunst und religiöse Hauskunst wird in einem Querschnitt gezeigt, der neben den Werken namhaftester Künstler und Kunsthandwerker auch das heimische Oberhausener Schaffen auf diesen Gebieten stärker berücksichtigt. Wenn dadurch auch der Rahmen etwas breit wird und, neben versprechenden Proben jüngerer Talente, manches Minderwertige zum Schaden des Ganzen mit unterläuft, ist es doch von Interesse, den neuen stilbestimmenden Einfluß jener führenden Begabungen auf den künstlerischen und kunsthandwerklichen Nachwuchs, bis hinab zu laienhaften Versuchen, festzustellen. Bei den mit der amüsanten Atmosphäre der rheinischen Industriestadt, wo alle künstlerischen Voraussetzungen fehlen, sich ergebenden großen Hemmungen und Schwierigkeiten bedeutet die Ausstellung einen um so verdienstlicheren ersten Versuch, mit dem neuen religiösen Kunstwollen an diesem Orte bekannt zu machen.

Im Vordergrund der Schau steht eine Anzahl

für neue Oberhausener Kirchen bestimmter Ausstattungsstücke. Die gesamte innere Ausstattung der St.-Michaels-Kirche, wie Fenster, Wandbilder, Geräte, Schmuckgitter, Paramente usw., beruht auf Entwürfen von Religionslehrer Geulen, Oberhausen. Geulen ist ein auf die neuen Stileinflüsse beweglich reagierendes, vielseitiges Talent, dessen Arbeiten zwar mehr von Einfühlung und nachschaffendem Geschick als von originalem Schöpfungstum zeugen. Auch Fensterentwürfe Geulens für die Pfarrkirche in Brakel, darunter drei figürliche Darstellungen der Madonna, des Patrons St. Sturmius und St. Michaels, sowie weitere mit symbolischer Ornamentik für St. Johann in Krefeld und ein von W. Derix, Kevelaer, nach einem Entwurf Geulens für die Oberhausener Herz-Jesu-Kirche (Taufkapelle) ausgeführtes, dunkelrot gestimmtes Ornamentfenster zeigt die Ausstellung. Weitere Fensterentwürfe für letztere Kirche mit biblischen Szenen (Kain und Abel, Abraham, die Propheten, Auferstehung Christi, Aussendung der Apostel) stammen von Prof. Heinrich Dieckmann, Köln, der auch mit einem in seinem lichten, grünblauen Kolorit sehr feinen Fenster-Detail eines Christuskopfes vertreten ist, wie T. Teuwen, Anrath, mit dem Glasbild einer auf dunkelblauem Grund in konzentrier-



CHARLES J. CONNICK IN BOSTON: TAUFG-
KAPELLENFENSTER IN ST. VINCENT-
FERRER-KIRCHE, NEW-YORK

ter Stilisierung ausgestellten „Madonna vom Niederrhein“ (Ausführung W. Derix).

Unter der ausgestellten Graphik heben sich die im Verlag der Katholischen Kunst-
warte, Düsseldorf, befindlichen Bildschnitte St. Michael, Franziskus, Ecce Homo, nebst künstlerisch gleich wirksamen Schriftblättern des Düsseldorf-Unternehmens, hervor. Als Talentprobe steuert Tuschinski, Oberhausen, einen Freskoton „Kreuztragung“ bei, der von herbem gesteigertem Ausdruck ist wie seine Holzschnitte Grablegung, Madonna, Weihnachten usw. In seiner symbolischen Beziehung zur Industriestadt sei ein zeichnerischer Versuch von K. Willeke, Oberhausen, „Arbeiter als Kreuzträger“, erwähnt. Besonders schön und bedeutsam verwertete solche Beziehungen Heinrich Wimmer, Köln, bei einem Maßkelch von einfach wuchtiger Form, den Jungmänner einem aus Oberhausen scheidenden Geistlichen geschenkt. In feinen Eingravierungen zeigt dieser Kelch Christus, Kreuz und Segen über Oberhausen spendend, das durch die zu seinen Seiten befindlichen stilisierten Darstellungen einer Zeche, nebst Hochofen, und einer Kirche symbolisiert ist. In gleicher Art ist am Fuß ein das Kreuz auf sich nehmender Jungarbeiter wiedergegeben.

Von Jos. Hehl, Xanten, findet sich eine Madonna (Keramik). Originell in ihrer volkskunst-artigen Primitivität sind die figürlichen Keramiken des Oberhausener Sepp Schwab, der, außer einer Madonna, u. a. eine weihnachtliche Gruppe der vor der andächtig lauschenden heiligen Familie musizierenden Hirten, in Art und Tracht heutiger Volkstypen, ausstellt. Von te Kock, Oberhausen, sieht man u. a. ein keramisches Relief „Pfingsten“ und von Rautzenberg, Köln, ein farbiges keramisches Kruzifix nebst dem Modell einer für die Oberhausener Katharinenkirche bestimmten großen hölzernen Madonna. Von jungen Oberhausener Handwerkern stammen Metalleuchter und andere Ausstattungsstücke.

Die an ihrem Eingang einen Abguß vom Kopf des Bamberger Reiters zeigende Kunstschau ist vereint mit einer religiösen und andere Literatur in guter Auswahl enthaltenden Buchausstellung des Verlags Fredebeul & Koenen, Essen, sowie des Jugendhauses in Düsseldorf.

K. G. Pfeill

NEUE VERSUCHE IN DER GESTALTUNG DER WEIHNACHTSKRIPPE

Zu einer Ausstellung der Katholischen Kunstwarte, Düsseldorf

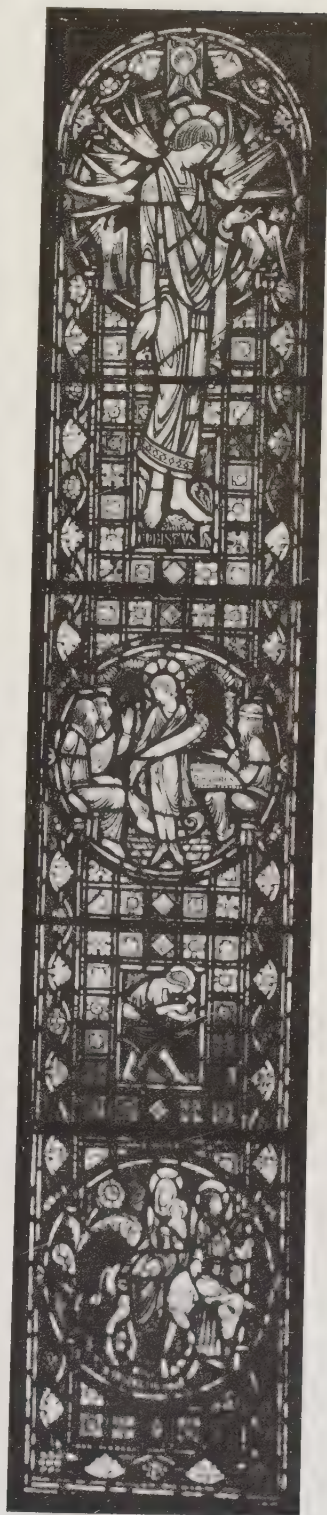
Die üblichen Weihnachtskrippen kranken — ganz zu schweigen von ihrem häufigen künstlerischen Unwert — an einer übermäßigen Häufung des genreartigen Beiwerks, das vielfach fast zur Hauptsache geworden ist. Außer der heiligen Familie selber, Ochs und Esel, Engeln und Hirten hält man eine mehr oder minder große Anzahl von Lämmern, wie zu den heiligen drei Königen ein repräsentatives Gefolge von Dienern mit Kamelen, Pferden und Elefanten, dazu noch eine das Ganze umfassende landschaftliche Staffage, theaterhafte Kostümierung der Figuren usw. zur Vollständigkeit für erforderlich. Man kommt damit der naiven Schaulust des Volkes entgegen, gefährdet aber von vornherein jede verinnerlichte Sammlung auf das Weihnachts-Mysterium, seinen heiligsten Sinn und Kern selber. Der darin besteht, daß zu einem Tiefpunkt der Weltgeschichte (symbolisiert durch

den Tiefpunkt des Jahres bzw. des Sonnenstandes in der Christnacht), da die Finsternis über der Menschheit — und mit ihr die Erlösungssehnsucht — zusammenschlagen wollte, der Retter erscheint — erscheint nicht als strahlender, gewappneter Held, sondern als ein in Armut, Not und der Kälte der Nacht wie der harten Herzen der Bewohner Bethlehems auf dem Stroh eines Viehstalles geborenen Kindes.

Diese unfassbare, äußerste Preisgabe und Selbstverdemütigung der Gottheit in die Not und Entblößtheit eines im Stall geborenen Kindes erscheint als geheimnisvolle tiefste Bedeutung des Weihnachtsgeschehens, wie sie eindringlich und ergreifend in der Katholischen Kunstware, Düsseldorf, aus einem, ohne Nebenfiguren und ablenkendes Beiwerk, in natürlicher Größe auf Stroh liegendem tönernem Gotteskinde von Maria Eulenbruch (Antwerpen) spricht. „Weihnachten in der neuen christlichen Kunst“ ist Titel einer Ausstellung der Düsseldorfer Kunstware, in welcher, neben dieser Plastik von Eulenbruch, noch weitere vom Schema abweichende neuartige Krippengestaltungen heutiger Begabungen, jeweils aus eigenem starkem Erleben der heiligen Geheimnisse entstanden, gezeigt werden. Bei allen ist jener den Charakter des zeiterwachsenen religiösen und kirchlichen Stils grundlegend bestimmende Zug zur Einfachheit und Wesentlichkeit spürbar, der Maria Eulenbruch folgerichtig zu ihrer Darstellung des Gotteskindes allein für sich an Stelle der üblichen überladenen Weihnachtskrippen geführt hat und gleicherweise, in seinem holzschnitzten liegenden Christkind, den Graphiker und Bildhauer Walter Mellmann, Osnabrück. Hier wie dort ist es ein Kind wie andere Kinder, die täglich stündlich das Licht der Welt erblicken, von denen jedes einzelne ein Kind Gottes ist und durch das Opfer jenes ersten Kindes die verlorene Anwartschaft darauf für ewig wieder erlangen soll. Das in seinem Äußeren von Kümmerlichkeit und Dürftigkeit zeugende Kind armer Leute ist dem auf dem Stroh geborenen Kinde von Bethlehem am nächsten und ähnlichsten. Es drängt die vorgenannten wie andere heutige Begabungen daher, gerade das arme, leidende Menschentum als vor allem berufenen Träger des Göttlichen zu zeigen und zu verklären: die Füße Seines — des Ewigen — Thrones stehen, nach einem Wort Tagores, bei den Armen, nicht bei den Reichen.

Weiterhin noch tritt uns das neugeborene Gotteskind ganz für sich, statt einer kaum noch wesentlich wirkenden Einzelfigur eines veräußerlichten Aufzuges, auf Tonreliefs von Hilde Broer, Berlin, in der Ausstellung der Katholischen Kunstware entgegen. In einer dreiteiligen tönernen Krippengruppe derselben Künstlerin sehen wir das lebensgroße Christkind aufrecht in der Krippe sitzen, zu jeder Seite einen musizierenden Engel, in der eigenartigen Stilisierung dieser Schülerin von Ludwig Gies. Hier wie bei einer Reliefkrippe in Tryptichonform und einer Gruppe der heiligen Familie bringt die begabte Künstlerin durch tief in den Ton eingeschnittene Umrisse wesentlicher Einzelheiten fast zeichnerische Schattenwirkungen hervor.

Wie eine Legende von Timmermanns mutet eine größere dreiteilige weihnachtliche Gruppe zu je drei Figuren des Kunsttöpfers Josef Hehl aus Xanten an. In erdhaft gedungenen keramischen Formen gehalten, mit silbergrauer Glasur, sieht man in der Mitte Joseph, mit seinem mächtigen Mantel das Heiligtum der sitzenden Mutter mit



CHARLES J. CONNICK IN BOSTON:
GLASFENSTER IM FRANZÖSISCH-
GOTISCHEN STIL FÜR DIE KAPELLE
NAZARETH-HALL IN ST. PAUL
(MINNESOTA)



CHARLES J. CONNICK IN BOSTON:
TAUFKAPELLENFENSTER IN DER
ST. PETERSKIRCHE ZU NEW-YORK

dem Kind behütend, zu seiner Rechten drei niederrheinische Bauern, voll ehrfürchtigen Staunens die Hüte in beiden Händen haltend, und zur Linken drei ebenso gestimmte Bäuerinnen. Nochmals läßt Hehl die heilige Dreizahl bei einer Gruppe nebeneinander sitzender betender Bäuerinnen wiederkehren. Bei einer dritten keramischen Gruppe Hehls ist, eng um das Kind geschmiegt, Maria und Joseph mit Hirten und Tieren in eine Gottesfamilie zusammengefaßt: die Geburt des Kindes stellte die zerstörte Gemeinschaft aller Geschöpfe in Gott wieder her. Auch Martha Sträter rückt in einer ausdrucksvollen Tongruppe Maria mit dem Kind und Joseph, die aufrecht nebeneinander stehen, eng mit den Tieren zusammen (Abbildung Jahrgang XXXI [1934/35], S. 73). Echt bekleidete Figuren Marias, Josephs und des Kindes zu einer

Krippe schuf, als besonderen Versuch, der Bildhauer Kurt Schwippert, Düsseldorf.

Unter den Gemälden der Ausstellung ist ein Bild der Mutter Gottes von Bernhard Hergarden, Düsseldorf, in seinen blühenden Farben sehr anziehend, wie auch eine Verkündigung an die Jungfrau vom gleichen Künstler. Hans Breinlinger, Berlin, malte in strengerer Form eine Madonna und die Studie zu einem anbetenden Engel, während Peter Gitzinger eine Anzahl volkstümlich kraftvoller, zum Teil handkolorierter Bildschnitte mit weihnachtlichen Motiven schuf und Peter Hecker, Köln, in dem Blatt „Herbergsuche Marias und Josephs“ mit Menschentypen und dezent verwandter Gewandung der Gegenwart uns dieses Geschehnis besonders nah zu bringen weiß. Auch Gerhard Thomalla läßt auf einer Wandbildstudie in der stilisierten Darstellung einer heutigen Kleinsiedlerfamilie die heilige Familie wiedererkennen. Bei diesen beiden Künstlern wie auch bei der vorgenannten heiligen Familie Martha Sträters tritt uns in dem noch jugendlich geschauten bartlosen Joseph eine Neuauffassung dieser Gestalt entgegen. Von Karl Barth, Düsseldorf, sieht man ein in der Stilisierung apartes Blatt der „Flucht nach Ägypten“. Weitere Graphik steuern Prof. Hein Minkenberg, Maria Katzgrau und Rita Hecker bei, während von Helga Biese, Düsseldorf, Helene Savelsberg und Hilde Buchholz farbschöne Bildgewebe, bzw. Bildstickereien mit weihnachtlichen Motiven und von Helene Sommerer, Essen, monumentale Wandteppiche mit entsprechenden Symbolen und Schrifttexten gezeigt werden.

K. G. Pfeill

DIE HL. SCHRIFT ALS LEHRBUCH DER CHRISTLICHEN KUNST

VIII. Einkehr für bildende Künstler in der Erzabtei Beuron

Zum achten Male versammelte sich ein Großteil der auf religiösem Gebiet tätigen Künstler der Diözesen Rottenburg und Freiburg in der Erzabtei Beuron zu einer Einkehr. Ihr Ziel war wie immer, die im Heldentum der Not stehenden Kräfte für etliche Tage aus dem Existenzringen zu lösen, sie einander persönlich näherzubringen und sie eine neue Schau ihrer großen Aufgabe gewinnen zu lassen. Die Einladungen gingen auch heuer vom Kunstverein der Diözese Rottenburg aus.

Die Einleitungsvorträge von P. Dr. theol. Damasus Zähringer O.S.B.-Beuron ließen zunächst der Hl. Schrift froh werden aus rein äußeren Gründen. Über den Offenbarungscharakter hinaus ist sie ein Buch der Naturliebe; sie sieht die Natur als Schicksalsstätte des Menschen mit einem offenen Auge auch für die kleinsten Dinge. Sie sieht die Dinge mit dem menschlichen Auge; ist also in ihren Naturaussagen nicht irrtumslos. Irrtumslos ist die Hl. Schrift nur als Offenbarungsquelle.

Die eigentliche Größe der Hl. Schrift liegt darin, daß sie uns Christus kündet, daß sie den Menschen unter das große Gesetz der übernatürlichen Welt stellt; daß sie das Verhältnis von Mensch zu Mensch im Sinne des Gemeinschaftsgedankens regelt durch ihre Forderungen der Liebe, des Friedens, der Gerechtigkeit; sie ist daher eine eminent praktische Lebensschule mit durchaus eindeutigen Forderungen. In bezug auf die Kunst ergab sich die Schlußfolgerung, daß in der Klarheit, Einfachheit und Größe dieses Lebensstils die

Monumentalität des Geistes und der Form beschlossen liegt.

Nach diesen grundlegenden Darlegungen wurde das Gebiet der Praxis betreten. Zunächst erhob Stadtpfarrer Endrich-Buchau in einem Referat über „Buchkunst und Hl. Schrift“ bestimmte Forderungen in bezug auf Form, Druck und Ausstattung der Bibel und demonstrierte an Hand von Lichtbildern über die Kostbarkeiten karolingischer, ottonischer und späterer Schreibstuben die Forderungen: das Bibelbild muß den Offenbarungsinhalt geben „in zeitloser Symbolik“, „mit beschwörender Bannkraft“, nicht herabgezogen in die Zonen niedlicher, sentimentaler Idyllen.

Überhaupt zeigte dieser wie die folgenden Vorträge: Nur wenn der Künstler selbst zutiefst von der Bibel ergriffen ist, vermag er selbst wieder zu erwecken und zu ergreifen. Sobald der Künstler den Offenbarungsboden verläßt, wird das Bibelbild manchmal bis zur „Unkenntlichkeit entleert, verdünnt und zerstört“. Das ergab sich namentlich auch beim Thema: „Der hl. Johannes der Täufer in der Hl. Schrift, in Liturgie und Kunst“ von P. Martin Keller O. S. B.-Beuron. Das Sichtbarwerden Gottes ist ohne die ragende Charaktergestalt eines Johannes Baptista nicht zu denken! Aber aus einer Gestalt wuchtigen Ernstes in den alten Mosaiken mit östlicher Tradition wurde in der Renaissance eine harmlose und anspruchslose Kinderszene! Dabei haben sich Jesus und Johannes als Kinder gar nie gesehen. Unerbittlich ging auch dieser Referent mit allen Bildinhalten ins Gericht, die den biblischen Urgrund verlassen. Beim Engelthema, das P. Damasus Zähringer im Vortrage: „Die Hl. Schrift als Stoffquelle“ aufgriff, ergab sich dasselbe: die flammenden, ehrfurchtgebietenden Boten am Throne Gottes wurden in der Barockzeit zu neckischen, spielerischen Putten und zu niedlichen Engelsköpfchen mit Flügeln! Die in den Engeln geoffenbarte Majestas des Herrn ist total verflüchtigt! Auch bei der Erläuterung des Motivs der Trinität erkannte man: nur das auf dem Boden der Hl. Schrift erwachsene religiöse Bild hat sich als tragbar erwiesen. Alle Versuche vom spekulativen Boden aus versagten dem Dreieinigkeitsgedanken gegenüber mit Ausnahme der Darstellung des sog. „Gnadenstuhls“.

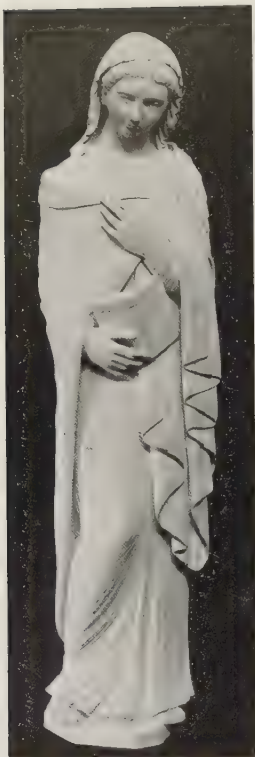
Pfarrer Pfeffer, der Schöpfer der Beuroner Einkehrtage, führte in seinem Referate: „Die Heilige Schrift und die Wandmalerei“ in die Welt des Stillen, Rührenden und Trostvollen der Katakombenkunst, in ihre Schule des Mutes und der Zuversicht inmitten der Blutstürme der Verfolgungen; in die Welten des erhabenen Ernstes der goldleuchtenden Mosaiken in Rom und Ravenna, in die auf römischer Tradition fußenden Denkmale auf schwäbischem Boden, entstanden auf der Reichenau, in Petershausen, in Kappel bei Buchau, in Burgfelden; aber auch die naturalistisch gerichtete gotische Zeit erhärtet in ihren Denkmälern und typologischen Bilderreihen eine unbedingte Treue gegenüber dem Offenbarungsinhalte. Daher die Forderung auch dieses Referenten: der Künstler muß sich die Hl. Schrift zum Eigentum machen, auf daß sie ihm zu einer Quelle von unendlicher Tiefe und Weihe werde. Als Ansporn und in Anwendung des Gesagten erhielt jeder Teilnehmer ein Exemplar der Stuttgarter Kepplerbibel überreicht, gestiftet vom Diözesankunstverein.

Auch das Referat von P. Dr. Damasus Zähringer: „Die Hl. Schrift als Stoffquelle“ ging



GORDON GUTHRIE IN NEW-YORK: FENSTER
ST. ANNA

von der Forderung aus, daß die christliche Kunst durch das Auge lehren, daß sie von der Wand herab Bibelstunde und Katechese halten müsse. In seinem Schlußvortrage: „Die christliche Kunst als Zeitaufgabe“ betrat P. Zähringer das Gebiet unmittelbarer künstlerischer Zeitfragen. Wir heben wenigstens einige Sätze heraus: die Kunst war immer ein Exponent ihrer Zeit, ein Gradmesser für ihre innere Haltung. Heute fehlt uns in der Kunst die Einheit. Solange die Kunst aus der christlichen Kultur ihre Antriebe schöpfte, hatten wir die großen Stilepochen als Ausdruck des abendländischen Gemeinschaftsgedankens. Auch heute ist die christliche Kunst der profanen voraus in der Einheitlichkeit des Geistigen. Die Kunst wird dort am größten und einheitlichsten wirken, wo sie sich besinnt auf ihre „epischen Linien“, auf ihren Dienst an der Idee des Objektiven. Der Künstler



JOSEF COLETTI IN BOSTON: HL. MARIA

IN ST. GEORGS-SCHULE IN NEWPORT, R.I.



JOSEF COLETTI IN BOSTON: HL. JOHANNES EV.

IN ST. GEORGS-SCHULE IN NEWPORT, R.I.

muß die Dinge wieder mit frommen Augen sehen, mit den Augen des frommen Menschen. Für die Form bleibt immer noch ein weiter Spielraum. Die christliche Kunst hat mit jedem Thema Gott zu verkünden. Die Ergriffenheit von Gott her muß den Künstler, sein Leben und sein Werk beseelen. Eine zweite Aufgabe ist: den ganzen Menschen darzustellen, in Ablehnung aller Einseitigkeit, sowohl des lauten Vitalismus wie eines verstandeskühlen Intellektualismus. Für den Künstler ist ein intuitiver Blick für das Wesenhafte der Dinge vonnöten. Für ihn hat der von Kraftgefühl überschäumende Vitalismus zu wenig, der verstiegene Intellektualismus zu viel Theorie. Der religiöse Künstler steht zwischen beiden Extremen. Sein Lehrbuch für die Haltung in der künstlerischen Aussage ist die Hl. Schrift. — Endlich gilt es für den Künstler von heute, im Lärm und Drang des Tages ein Organ zu haben für das Geheimnisvolle des gesetzmäßigen Lebens. Der Künstler muß wurzeln im Schweigen und in der Tiefe des Mysteriums. Er muß in der Zeit stehen als Kündler der Zeit, durchdrungen von der Aufgabe, Gottes Antlitz in diese Zeit zu zeichnen.

Noch bleibt eine in ihrem Schlußteile auf Kunst und Künstler abhebende Bibelstunde von Stadtpfarrer Endrich-Buchau anzumerken, eine auf Anton Bruckner fußende Weihestunde, als P. Andreas Schneider die Hl. Schrift als Inspirationsquelle in der Musik behandelte. Leider fand die alljährliche Ausstellung von Originalarbeiten und Photos der beteiligten Künstler auch heuer nicht das frühere Interesse. Originalarbeiten zeigten, soviel wir sahen, Frieda Krebs-Freiburg, A. Rie-

del-Freiburg, Else Bircks-Düsseldorf-Beuron und Bildhauer und Maler Vogel-Waltershofen.

Den Dank an die Erzabtei und den Diözesankunstverein für die Tagung brachte A.L. Schmidt-Stuttgart aus. In der Tat waren es Tage, die zu den anregendsten und fruchtbarsten ihrer Art zählen und zu welchen man die tragenden Kräfte des Ganzen, besonders P. Zähringer und Pfarrer Pfeffer-Lautlingen nur beglückwünschen kann. Ihren feinsten Zauber erhält die Tagung immer durch die Erzabtei selbst, die nicht nur ihre Tore, sondern auch ihre Herzen geöffnet hält, so daß man beglückt durch die Tage schreitet voller Gastlichkeit, Geistigkeit und hochgestimmter Pflege des Religiösen.

Rottenburg

A. Pfeffer

TAGUNG DER DIÖZESANGRUPPE MÜNSTER IN RECKLINGHAUSEN

Am 2. Oktober hielt die Diözesangruppe Münster in Recklinghausen ihre diesjährige Hauptversammlung ab. Durch den vorbereitenden Ausschuß, dem die Herren Domkapitular Professor Dr. Emmerich, Oberbürgermeister Niemeyer, Bürgermeister Rottmann, Propst Heiermann, Archivdirektor Dr. Pennings, Studienrat Dr. Leichter und Dr. Hoff angehörten, war für die Tagung wie für die damit verbundene kleine Ausstellung sorgsame Vorarbeit geleistet. Unter der Leitung des Direktors des vestischen Archivs, Dr. Pennings, besichtigten die Tagungsteilnehmer zunächst die alte Propsteikirche mit ihrer interessanten Baugeschichte, zu der der Redner



ERNEST PELLEGRINI IN BOSTON:
ST. FRANZISKUS VON ASSISSI



ALB. H. ATKINS IN BOSTON: ST. PATRICK IN
DER PATRICKS-KATHEDRALE ZU NEW-YORK

eigene Forschungen beisteuern konnte, und den Werken alter Kunst. Sodann führte Dr. Pennings durch die dankenswerte Ausstellung altvestischer Kirchenkunst im Heimatmuseum. Die schöne neue St. Elisabeth-Kirche von Architekt Walter Kremer wurde anschließend besucht und von Dr. Hoff eingehend gewürdigt. Zur Eröffnung der kleinen gewählten Ausstellung gab Studienrat Dr. Leichter eine kurze programmatische Einführung. In der erstaunlich gut besuchten Versammlung im städtischen Saalbau begrüßte zunächst der Vorsitzende der Diözesangruppe Prof. Dr. Emmerich die Erschienenen und erläuterte die Ziele der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst; dann legte er die Arbeit der Diözesangruppe dar. Oberbürgermeister Niemeyer sprach seine Freude darüber aus, daß die Stadt Recklinghausen, der Mittelpunkt des vestischen Gebietes mit seinen Kunstschatzen und seinem neuen industriellen Leben, als Tagungsort gewählt wurde. Dann folgte der Lichtbildvortrag von Dr. Hoff über „Die monumentale Wandmalerei in der Kirche, mit besonderer Berücksichtigung der westfälischen Denkmäler“. Der Begriff des Monumentalen wurde erläutert. Innere Großheit wurde gefordert, die sich in der Form ausdrücken muß. Äußere Großartigkeit wurde als der Feind des Großen angesehen, das Monumentalisieren als Gegensatz des Monumentalen erkannt. Der falsche Maßstab wurde ge-
 geißelt, dem man so oft seit dem vorigen Jahrhundert begegnet. Die Einfügung des Gemeindebildes in das Raumganze in den verschiedenen Zeiten wurde überdacht. Flächenbild, Raumbild und bühnenmäßiges Bild wurden im Zusammen-

hang mit dem architektonischen Wollen und der Geisteshaltung der verschiedenen Zeiten aufgewiesen. Die Beispiele zu diesen Darlegungen wurden weitgehend aus dem westfälischen Kunstkreis, aus den Kirchen von Soest, Lippstadt usw. genommen. Aus der Betrachtung der alten Meisterwerke wurde die Aufgabe der Gegenwart entwickelt, wo aus neuem Gemeinschaftsempfinden der Künstler das religiöse Gemeindebild zu schaffen unternimmt. Die Heilswahrheiten bieten dem Künstler die größten Monumentalideen, den kostbarsten Gehalt, und nur daraus wird innere Großheit möglich.

Die kleine Ausstellung bot Proben solchen monumentalen Bildens in Kartons von Peter Hecker, von Ludwig Baur und Fenstern von Campendonk, Wendling, Strater oder Baur. Die Plastik war gut vertreten durch Arbeiten von Jupp Rübsam oder Dinnendahl, Schwippert und Mazzotti. Christliche Hauskunst und religiöse Graphik gab es von Hecker, Wendling, Rohlf, Sprick, Baur, E. Schmitz, Baumhauer u. a. Zum Teil waren die Arbeiten aus Privatbesitz der Stadt genommen. Ausgezeichnet war die Paramentik vertreten durch Arbeiten von Lydia Jungmann, Grete Badenheuer oder Paulus Hunkemöller. Kunstgewerbliche Arbeiten zeigten weiter Margarete Franke, Lotte Bach und Ursula Wild. Auch diese Ausstellung fand eine erfreulich starke Beachtung.

A. H.

WANDERAUSSTELLUNG KUNSTDIENTST

Die vom Kunstdienst veranstaltete Wanderausstellung „Rudolf Koch und sein Kreis“ hat von



ALFONSO JANNELLI IN CHICAGO:
ZIBORIUM IN SILBER



ALFONSO JANNELLI IN CHICAGO:
KELCH IN GOLD UND SILBER

allen Seiten stärkste Beachtung gefunden. In den letzten Monaten konnte sie in Hannover (Kestner-gesellschaft E.V.), in Magdeburg (Kaiser-Friedrich-Museum), in Marburg (Kunsthist. Museum der Universität, Jubiläumsbau, bis 15. II.) gezeigt werden und wird im Anschluß von der Overbeckgesellschaft nach Lübeck übernommen.

Die Zweigaussstellung wurde zuletzt in Wernigerode gezeigt und ist (bis Ende Nov.) als Sonderabteilung auf der vom Staatl. Kunstgewerbemuseum Dresden veranstalteten Ausstellung „Neue Kirchliche Werkkunst“ aufgebaut.

Die Ausstellung gibt einen guten Einblick in das Lebenswerk des Offenbacher Schriftmeisters und seines Werkkreises, der auch heute noch im gleichen Sinn weiter arbeitet. Die Gedächtnisausstellung umfaßt von Rudolf Koch gezeichnete und geschnittene Druckschriften in ihrer Entwicklung und Anwendung, Drucksachen, Holzschnitte und handgeschriebene Schriftblätter, Kirchenggeräte, Schriftteppiche und Antependien, die große „Deutschlandkarte“, das „Blumenbuch“ (Holzschnitte), eine Weihnachtsskrippe u. a. Von den Arbeiten seiner Schüler sind vor allem die Bemühungen seines Sohnes Paul Koch zu nennen, der in seiner Druckwerkstatt der Erneuerung des Notenbildes besondere Aufmerksamkeit schenkt, außerdem die Arbeiten von Fritz Kredel und Walter Schönwandt, der in Nordeck gute Kirchenggeräte nach Entwürfen Rud. Kochs herstellt.

Anfragen über diese Ausstellung sind an den Kunstdienst, Berlin W 35, Blumeshof 5, zu richten.

Berichte aus dem Ausland

NEUE HOLLÄNDISCHE GROSS-MUSEEN

Das Museum Boymans in Rotterdam
Vermeer und die Delfter Maler

Holland, das in dem jetzt 50 Jahre bestehenden Reichsmuseum zu Amsterdam, dem Haager Mauritshuis und dem Haarlemer Frans-Hals-Museum bereits Sammlungen von Weltruf besaß, hat in letzter Zeit wiederum zwei Museen der Öffentlichkeit übergeben können, die zwar als bekanntere Sammlungen in kleinerem Ausmaß und in einem unzulänglichen Rahmen schon seit langem bestanden, die aber nunmehr als architektonisch und vor allem auch museumstechnisch moderne Neubauten ein weit über Holland hinausreichendes Aufsehen erregen werden. Es handelt sich hier einmal um das neue, von Berlage entworfene und noch von ihm selbst zum größten Teil erbaute Städtische Museum im Haag und um das Museum Boymans zu Rotterdam, das überdies aus Anlaß seiner Neueröffnung mit einer programmatischen Ausstellung Delfter Maler aufwartet, unter denen namentlich Jan Vermeer, der große Gegenpol Rembrandtscher Kunst im Holland des 17. Jahrhunderts, zu überraschender, wenn auch leider nicht geschlossener Geltung gelangt.

Mag auch die außenarchitektonische Lösung der gesamten Bauanlage die sehr wohl verfügbaren Möglichkeiten zu einer eindrucksvolleren, ja geradezu monumentalen Gestaltung nicht so genutzt

haben, wie Gunst der Lage und reichlicher Raum es hätten erwarten lassen, mag zudem das Bauwerk zu sehr „Komplex“ allzu stark ins Gewicht fallen der Einzelteile geblieben sein, dem trotz Verwertung des Turmmotivs architektonische Geschlossenheit und künstlerische Einheit schon von vornherein fehlt, so wird man dennoch sagen müssen, daß die innenarchitektonische Ausgestaltung namentlich in museumstechnischer Hinsicht kaum einen Anspruch unbefriedigt lassen dürfte, den man heute an ein modernes Großstadtmuseum stellen muß, so daß das neue Rotterdammer Museum Boymans tatsächlich eins der modernsten Museen unserer Zeit genannt werden darf. Der Museumsplan entstand charakteristischerweise auf Grund gemeinsamer Beratung zwischen Architekt und Museumsdirektor. Ermöglicht war der Stadt Rotterdam die finanzielle Durchführung, die einen Betrag von 1,5 Millionen Gulden erforderte, erst durch ein hochherziges Vermächtnis des Herrn G. W. Burger. So reizvoll es sein mag, wir werden uns im Rahmen dieser Skizze leider nicht in alle Einzelheiten ergehen dürfen, die das Museum auszeichnen. Es muß der Hinweis darauf genügen, daß in jahrelanger Arbeit schlechthin alles geschehen ist, was überhaupt in den Dienst des Museumsgedankens hat gezogen werden können, namentlich was die praktische und auch pädagogische Aufteilung und Auflockerung der Sammlung, vor allem was ihre geradezu kunstvolle, jeder Jahreszeit und Tagesstunde angeglichene Belichtungsmöglichkeit, aber auch was die großzügige Anordnung der Verwaltungs- und Studienräume betrifft.

Das Museum enthält nicht nur eine vorzügliche Sammlung moderner Kunst (Thorn-Prikker), sondern auch viele wertvolle Schätze älterer Kunst, zumal ihm jetzt anlässlich der Neueröffnung die Sammlung Koenigs-Haarlem angegliedert wurde, wodurch etwa zwanzig durchwegs bedeutende Bilder von Peter Paul Rubens als langfristige Leihgaben in den Besitz des Museums kamen. Unter ihnen sei besonders erwähnt „Das Bad der Diana“ aus der früheren Sammlung Schubart-Czermak in München, das längere Zeit hindurch auch in der Alten Pinakothek zu München hing, bis es nach dem Krieg für einen Preis von 125000 Gulden an Koenigs in Haarlem kam. Ein nicht minder eindrucksvoller Rubens ist das Bild der „Kreuzigung“. Auch Hieronymus Bosch ist außergewöhnlich gut vertreten. Hinzu tritt eine erlesene Sammlung von Handzeichnungen alter Meister, unter denen großartige Stücke von Rembrandt, Rubens, Watteau, aber auch von Grünewald, Dürer u. a. sich befinden. Außerdem erhielt das Museum jetzt zum Geschenk die aus 1500 Blättern bestehende Sammlung des Königs Friedrich August II. von Sachsen, die fast das ganze Werk derjenigen Kupferstecher umfassen, die für Rubens arbeiteten. Allein durch diese Schätze schon kann das Rotterdammer Museum sehr wohl nicht nur mit anderen holländischen, sondern sogar mit den größten Sammlungen der Welt wetteifern. Darüber hinaus besitzt das Museum neben kunstgewerblichen Gegenständen des 15. und 16. Jahrhunderts vor allem sehr schöne und für die Entwicklung des holländischen Bildnisses und Sittenbildes sehr wichtige Stücke.

Daß man das Museum mit einer Ausstellung Jan Vermeers und der übrigen Delfter Maler eröffnete, lag einmal deshalb nahe, weil man es in Rotterdam als seine besondere Aufgabe betrachtet wird, das Erbe des nahegelegenen Delft zu pflegen, dann aber auch deshalb, weil man diesen Künstlerkreis ge-

schlossen in einer eigenen Ausstellung wohl bisher in dem hier möglichen Ausmaß überhaupt noch nicht erfaßt hat. Man wird es allerdings aufrichtig bedauern, daß es nicht gelungen ist, Jan Vermeer, der schon an sich rein ziffernmäßig ein äußerst geringes Gesamt-Opus hinterlassen hat, einmal in all seinen gesicherten Werken zur Darstellung zu bringen; so wäre die Möglichkeit geschaffen, alle Fragen, die überhaupt heute noch mit dem Werk dieses Meisters verknüpft sind, in einem so weitgespannten Rahmen, der Vorläufer, Zeitgenossen und Nachfahren in einer gut gesichteten Auswahl berücksichtigt, zu überprüfen und darüber hinaus ein unmittelbares und geschlossenes Bild von Vermeers Persönlichkeit und künstlerischer Bedeutung zu erhalten. Wichtigste Werke aus deutschem, aber auch aus holländischem Besitz fehlen. Das ist eine empfindliche Lücke. Immerhin hebt sich selbst im Rahmen dieser Auswahl Vermeer auch über den Untergrund der anderen eindrucksvoll stark als Mittelpunkt und Höhe der Delfter Malerschule hervor. Auch das grundlegend Neue, Andersartige gerade gegenüber den Werken Rembrandts, das helle, kühle, frohe Licht, der harteste Körper, der klare, stille Raum, das unbekümmert im Kleinen beschaulich dahinblühende Leben, aber ebenso auch ein recht starkes rationales Element tritt in den hier gewählten meisterlichen Werken des Künstlers eindringlich hervor, so daß man dankbar ist, jetzt neben Rembrandt in Amsterdam Vermeer in Rotterdam so begegnen zu dürfen und seine historische Sendung zumal dem großen Kreis der Carel Fabritius, Pieter de Hooch, Emanuel de Witte und vieler anderer gegenüber ermessen und aufs neue abwägen zu können.

Hans Peters

NEUES DIOZESANMUSEUM IN ARRAS

Seit einigen Jahren ist in Frankreich die Schaffung von Diözesankunstmuseen an der Tagesordnung. Ein Zeichen unter anderen für das lebendigere Interesse, das man der kirchlichen Kunst dort entgegenbringt. Am Allerheiligenfest 1935 wurde ein neues Diözesanmuseum in Arras eingeweiht. Schon jetzt kann der Kunstbesitz des neugeschaffenen Museums als reich bezeichnet werden, obwohl nicht alle Stücke Meisterwerke sein können. Außer Malerei, Plastik und Goldschmiedekunst ist auch die Miniatur vertreten.

Die Vie Catholique macht in ihrem Bericht über das neue Museum einige Feststellungen von allgemeinerem Interesse. Der Zweck der Diözesanmuseen könne nicht sein, die Kirchen der Kunstwerke zu berauben, die für sie geschaffen wurden. Sondern solche Kunstwerke aufzunehmen, die ihrem Zweck schon entzogen waren oder die verstümmelt, gefährdet, dem Geschmack entfremdet sind. Denn auch die neue Kunst, sofern sie wahrhafte christliche Kunst sei, habe ihr Recht im Heiligtum. Weiter stellt die V. C. fest, daß auch Museumsstücke nicht notwendigerweise ihrem praktischen Gebrauch entzogen werden müssen. Sie nennt als Beispiel einen Kelch des Domkapitels von Arras, der am Allerheiligentag selbst beim Pontifikalgottesdienst gebraucht wurde. Manche Stücke des Museums sind aus dem Staub der Speicher gerettet worden; eine Muttergottesstatue des 17. Jahrhunderts diene einem kleinen Mädchen — als Puppe. Sie hätte freilich in weniger unschuldige Hände fallen können.

Rich. M. Staud

Neue Kunstwerke

BERICHT AUS MÜNCHEN

Ein Glasfenster für Berlin. Die Münchner Glasmalereiwerkstätten F. Mayer zeigten in ihrem Ausstellungsraum ein für die neue katholische Kirche in Berlin-Siemensstadt bestimmtes Glasfenster von Josef Oberberger, das die Aufmerksamkeit von neuem rechtfertigt, die man dem jungen Glasmaler zuwendet. Oberberger, der an der Münchner Akademie einen Lehrauftrag für Glasmalerei innehat, erreicht mit dieser Fenster- und Fläche einen neuen Stand der Glasmalerei. Schon seine Technik verbürgt eine Veränderung der Haltung. Oberberger betrachtet den Karton als Skizze, nicht als verbindliche Formulierung der geplanten Arbeit. Der Karton ordnet vorläufig die groben Beziehungen zwischen Formen und Farben. Die endgültige Gestalt erhebt sich jedoch erst während des Einsetzens der Scheiben, die spielerisch und handwerklich gewissenhaft sich zusammenfügen und über den Karton hinaus auf ihre eigenen lebendigen Beziehungen verwiesen sind. Jede Gelegenheit, mit vollem Farbeinsatz zu arbeiten, wird wahrgenommen. Hier war das Haupt Christi auf einem Kreuz von gleich langen Balken darzustellen, wie es von den Evangelistensymbolen umgeben wird. Die runde Fläche füllt sich mit Gegenständlichem. Doch ist noch Raum genug, um einen zusammenhängenden Grund zu sichern. Der zusammenhängende Grund ist in einem Blau gehalten, das in reichen Tönungen verschwebt, aber doch immer als blaue Grundlage gegenwärtig bleibt. Man darf in der Anwendung eines solchen tiefblauen Grundes das genutzte Erbe der alten Meister sehen, denn es ist durch unzählige Beispiele erhärtet, daß die blaue Grundlage im Glasfenster durch nichts zu übertreffen ist an festigendem und wahrhaft Grund gebendem Charakter. Auch der schmale rote Saum, der die Kreuzarme und den Rand der blauen Fläche umgibt, und die eingesprengten roten Punkte gehören zum unveräußerlichen Schatz künstlerischer Mittel der Glasmalerei, und das vorliegende Fenster ist hierin nur wegen der klugen Anwendung zu rühmen, die zwischen Blau und Rot ein Verhältnis herstellt, in dem das Blau um ein Vielfaches überwiegt. Wenn man sich das Verhältnis nur einen Augenblick umgekehrt denkt, hat man vor Augen, welch tief verankertes Gesetz hier zu achten war. Eine neue Tat ist dagegen die Ausparung eines verhältnismäßig ansehnlichen Raumes für Weiß. Die Kreuzarme und ein äußerer Randstreifen, endlich Spruchbänder von schöner Linienführung sind weiß; dieses Weiß summiert sich aus Silber, Lichtgrün, Lichtblau und Perlmutter mit jener merkwürdigen Zusammenzählung nebeneinanderliegender Tönungen zu einem Ton, die der Glasmalerei als hinreißende Eigenschaft zugehört. Mit gleichem, frischem Mut ist dazu noch eine Reihe voller Farben gerufen worden. Das merkwürdige Kakaolila am Johannesadler setzt sich als stillere Farbe durch, trotzdem giftgrüne, leuchtendrote und starke wasserfarbene Töne sprechen. Auch ein warmes Goldgelb, das aus altem Glasvorrat des Hauses stammt, spielt in diesem Orchester mit. Zur reinen Glasmalerei gehört der Verzicht auf zeichnerische Zutaten. Hier sind sogar die Augen als Scheiben verbleit eingesetzt. Trotzdem findet sich auf den Flügeln

und auf den Scheiben, die das Haar Christi darstellen, die Anwendung schwarzer Linien. Aber sie sind als dekoratives, dienendes Instrument gehalten, dürfen mit den Scheiben nicht in Wettbewerb treten, sondern haben im Gegenteil die Kraft der Scheiben zu vermehren. Die Linienführung der Scheiben selbst ist von ornamentaler Gedrungenheit. Eine echte uralte Kraft erhebt die dekorativen Formen zu archaischer Großartigkeit.

Ernst Kammerer

Personalnachrichten

Am 8. Oktober 1935 starb Prälat Professor Joseph Prill in Lohmar. Geboren am 9. Juni 1852 in Beuel, war er später dreißig Jahre Religionslehrer in Essen. Er betätigte sich nicht nur kunstkritisch, sondern machte selbst Entwürfe von neugotischen Kirchen (St. Marien in Bonn und St. Joseph in Beuel) und übte praktisch die Musik aus. Er hatte zeitweise sehr großen Einfluß auf die künstlerische Einstellung der kirchlichen Behörden am Rhein. Von seinem stilimitatorischen und archäologischen Standpunkte in Fragen der kirchlichen Kunst konnte er sich nicht freimachen und nahm eine sehr ablehnende Haltung zu der neueren Bewegung auf schöpferische Betätigung ein. Der persönlich lebenswürdige und gebildete Mann war durch seine Tätigkeit bei Kongressen weit über seine engere Heimat hinaus bekanntgeworden.

G. L.

Forschungen

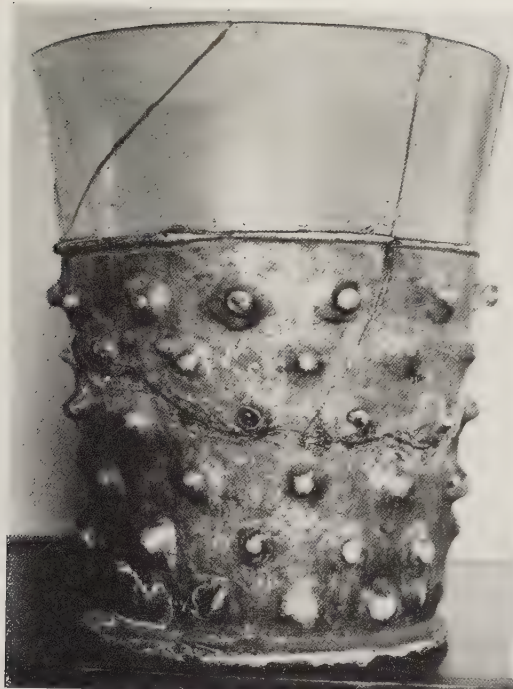
DAS GLAS DES ABTES WALTHO VON WESSOBRUNN

Zumindest seit der Spätantike hat die Kirche Kultgefäße aus Glas abgelehnt; offenbar, weil dieser Stoff der Vorschrift „*materia solida et decens*“ nicht entsprach. Bis in die Zeit der Hochgotik, d. h. solange alles Kunsthandwerk bei den Klöstern war, stellten die Glashütten nur Fensterglas her, und zwar in erster Linie die Scheiben für die gemalten Kirchenfenster.

Trotzdem verdanken wir es fast ausschließlich der Kirche, daß wir über das Wesen des Hohlglases der gotischen und vorgotischen Zeit in Europa einigermaßen unterrichtet sind. Wir haben bereits früher (XXX. Jahrg. 1933/34, S. 54 ff.) über Reliquien gläser aus den Altären berichtet. Dabei waren jene nicht berücksichtigt, die als einstige Besitzstücke von Heiligen — Gläser der hl. Elisabeth und Hedwig, die uns über den ägyptischen Glasschnitt um das Jahr 1000 unterrichten usw. — in den Dom schätzen und in den Heiltumbüchern von Halle und Wittenberg überliefert worden sind.

Auf ein bemerkenswertes Glas dieser Gattung, das heute im Benediktinerstifte St. Stephan in Augsburg steht, macht mich der Leiter des dortigen Maximiliansmuseums, Dr. Norbert Lieb, in lebenswürdiger Weise aufmerksam und vermittelt mir auch die hier wiedergegebene Photographie (Abb. S. 123).

P. Coelestin Leuthner stellt in seiner *Historia Monasterii Wessofontani*, Augsburg 1753, die Berichte zusammen, die uns ein Wunder des Abtes Waltho (oder Baltho) von Wessobrunn (1229—57) überliefern. Der früheste ist in einer Handschrift erhalten, die der Benediktinermönch Stephan Leopolder um 1500 niedergeschrieben hat. In Über-



Phot. Mayer, Augsburg

DAS GLAS DES ABTES WALTHO
VON WESSOBRUNN
Benediktinerstift St. Stephan in Augsburg



Phot. Rudolf Rost, Darmstadt

SYRISCHES NUPPENGLAS MIT FARBLOSEN
UND BLAUEN NUPPEN
Fränk. Luitpoldmuseum, Würzburg

setzung lautet die Stelle: „Als Waltho einmal angesehene Gäste zu Tische hatte, fehlte es an Wein. Da nahm er ein Glas von nicht geringem Umfange und befahl dem Kellermeister, darin den Gästen Wein darzureichen. Als dieser erwiderte, daß kein Wein mehr da sei, schickte er einen Famulus, daß er in Gottes Namen Wasser an der Quelle hole. Als dieser zurückkehrte, machte er das Zeichen des Kreuzes über dem Glase und verwandelte so das Wasser in besten Wein, den die Gäste, nachdem sie ihn verkostet hatten, mit großer Freude tranken.“

Anders berichten Wiguläus Hund (Metropolis Salisburgensis III, Fol. 486, 1580), der Jesuit Matthäus Rader (Bavaria sancta 1615–27), der Benediktiner Karl Stengel (1581–1663) und Korbinian Khamm (Hierarchia Augustana chronologica, 1704 bis 1719) über diesen Vorgang. Nach ihnen hätte der Wein für das Meßopfer gefehlt und Waltho habe durch das Wunder für solchen gesorgt. Der zuletzt genannte Chronist beschreibt auch das Glas genau: ein großes Glas mit weißen und blauen Nuppen; und Leuthner fügt hinzu: „im übrigen befindet sich dasselbe bis auf den heutigen Tag unter den Reliquien, wie Stephanus (Leopolder) schreibt und wir mit ihm.“ Im Jahre 1805 war es in Landsberg, wie aus dem Buche des Grafen Eberhard Fugger „Kloster Wessobrunn“ zu entnehmen ist. Heute steht es im Kapitelsaale von St. Stephan in Augsburg.

Es ist ein 16,5 cm hoher Becher mit einem oberen Durchmesser von 14 cm. Die Farbe ist leicht grünlich, ebenso je eine Nuppenreihe im Wechsel mit einer dunkelblauen. Dunkelblau ist auch der in einer Höhe von 11 cm umgelegte Faden. Der untere Teil ist mit den Resten einer Grundierung für eine noch in Spuren vorhandene Vergoldung überzogen, worauf ehemals eine Schrift gestanden haben dürfte.

Nachdem das Glas sicher dem 12. oder dem 13. Jahrhundert angehört — spätestens dem 14. —, ist es, wie wir oben gesehen haben, ganz ausgeschlossen, daß es deutschen Ursprungs ist. Vielmehr läßt es sich erweisen, daß es aus Syrien bzw. Palästina stammt. Aus Reiseberichten deutscher Pilger wissen wir, daß im Mittelalter z. B. in Hebron viele Glashütten waren. Auf dem Handelsweg kamen in dieser frühen Zeit regelmäßig Gläser aus dem Orient nach Deutschland; aber der Umstand, daß es mit diesem Glase seine besondere Bewandnis hat — sonst hätte man es nicht so in Ehren gehalten —, spricht doch sehr gegen einen käuflichen Erwerb. Es gehört sicher zu den Gläsern, die von Pilgern nach dem Heiligen Grab mit nach Hause gebracht worden sind und wir kennen eine ganze Reihe, von denen dies angenommen werden darf: die schon erwähnten aus dem Besitze der hl. Hedwig (Breslau), der hl. Elisabeth (Feste Coburg), der große Humpen der Herren von Daun (Bayer. Nat.-Mus., München), der Achtpriesterbecher (Douai), das Glück von Edenhall (Victoria and Albert Mus., London) u. a.

Für die syrische Herkunft läßt sich der Beweis erbringen. Ein Glas dieser Art, das mit der Sammlung Massoneau ins Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin kam, wurde in einem syrischen Grab des 13. Jahrhunderts in Südrufland gefunden, ein anderes, im Britischen Museum in London, stammt ebenfalls aus einem solchen Grab, und zwar auf der Krim, ein drittes steht im Arabischen Museum in Kairo, ein viertes mit ebenfalls abwechselnd farblosen und blauen Nuppen wurde mit zwei syrischen Schalen zusammen in der Neubaustraße in Würzburg ausgegraben, und wieder ein anderes kennen wir aus der Manesseschen Handschrift (Bodensee

um 1320), wo es von schöner Hand dem Minnesänger von Buchein kredenzt wird.

Diese Legende von der Verwandlung von Wasser zu Wein in Verbindung mit einem Glase erinnert daran, daß auch der Ordensstifter, der hl. Benedikt, ein Glaswunder vollbrachte. Bekanntlich zersprang das Glas, in dem man ihm den vergifteten Wein gereicht hat, weshalb man ihn öfters mit einem zersprungenen Glase — ebenfalls ein Nuppenglas — als Attribut dargestellt sieht. Das sind dann aber schon deutsche Nuppengläser, sogenannte Krautstrünke, die uns beweisen, daß die vom 14. Jahrhundert an in Deutschland nachweisbaren Glashütten sich syrischer Vorbilder bedient haben.

Ludwig F. Fuchs

Denkmalpflege

WARUM AUSGRABUNG DER WESTKRYPTA DES BAMBERGER DOMES?

Im verwichenen Sommer sind im westlichen Abschnitt des Peterschores vor dem Gießkaltar erneut stärkere Senkungen des Fußbodenbelages wahrgenommen worden. Die Untersuchung des Schadens durch das Landbauamt Bamberg hat ergeben, daß in der sechs Meter dicken, mit Bauschutt ausgefüllten Deckschicht des bisher ausgegrabenen Kryptaraumes — wohl infolge grober Fehler bei den Ausgrabungen der Vorkriegszeit — Hohlräume entstanden sind, die jede Tragfestigkeit der darüber gelegenen Fußbodenfläche illusorisch machten. Das Übel hat soweit um sich gefressen, daß alles bloße Flicken, Stopfen, Kitten und Ausbessern hier nichts mehr fruchten kann. Hier muß eine ganz gründliche Remedur geschaffen werden! Von oben her muß ausgegraben, der Bauschutt herausgenommen und das Ganze so gesichert und durch Einzug neuer Gewölbe oder Deckenträger so versteift und verspannt werden, daß jedes weitere Gefahrenmoment für die Zukunft ausgeschaltet bleibt. Es sind also in erster Linie bautechnische Gründe, die eine Ausgrabung zu einer unabweisbaren Notwendigkeit machen, will man nicht durch Schlampenlassen — (A careless watch invites a vigilant foe!) — nicht nur Menschen, sondern auch das Bauwerk selbst gefährden.

Ein so unerwarteter Eingriff des Schicksals in das Gefüge des Domes hat natürlich auch die Domforschung sofort mobilisiert, die sich seit Jahren vergeblich angestrengt hat, die Fortsetzung der begonnenen Ausgrabung bei den Behörden durchzudrücken. Sie wird sicher ebenso dankbar frohen Herzens, wie ein französischer Chronist des 12. Jahrhunderts beim Einsturz des Chores der Notre Dame-Kirche in Châlons sur Marne 1157 (der die sehr willkommene Veranlassung zu dem großartigen Neubau geworden ist!), von einem „Medicinalis lapsus“, von einer „Felix ruina“ sprechen, besteht doch jetzt, wenn auch unter ungünstigeren Bedingungen, die Aussicht, daß die ungeklärtesten und quälendsten Punkte der Baugeschichte dieses Domes einer Klärung zugeführt werden können. Wie die bisherigen Ausgrabungen erkennen ließen, stecken in der zugeschütteten Westkrypta die Reste einer alten Kirche, von der bis heute keineswegs zuverlässig festgestellt ist, welchen Alters sie eigentlich ist. Es ist möglich, daß sie zum ersten Kaiser-Heinrichs-Dom gehören, der dann in seinen Ausmaßen kleiner als der heute stehende Bau gewesen wäre. Es ist aber auch möglich, daß sie das Überbleibsel einer noch

älteren Anlage darstellen, nämlich der karolingisch-ottonischen St. Georgskirche, von der in Urkunden des 10. Jahrhunderts gelegentlich Erwähnung getan wird. Dies zu entscheiden, reicht die bisher geleistete Ausgrabungsarbeit nicht aus, die diesen ganzen Fragenkomplex eher noch rätselhafter machte, als daß sie ihn entwirren half. Daneben aber wird durch Tiefergraben vor allem noch herauszubringen sein, ob nicht der Dom und sein Vorgänger auf einer altheidnischen Opferstätte sich erheben. Die ganze örtliche und geschichtliche Situation des Domberges, besonders wenn man sich seine ehemals infolge der wesentlich geringeren Höhe der von ihm bestanden und seinen Fuß umlagernden Bauten noch weit eindrucklicher zur Erscheinung kommende Akropolishaftigkeit im Landschaftsganzen rekonstruiert, rückt, im Zusammenhalt mit der Tatsache, daß gerade in den deutschslawischen Ländern viele Kirchen altheidnische Kultstätten auf heiligen Bergen zur Basis haben, eine solche Vermutung sehr wohl in den Bereich des tatsächlich Möglichen. Zudem sind, nach Solger, bei den Restaurierungsarbeiten im Jahre 1832 im Boden der Ostkrypta ein überwölbttes Urnenfragment und in der Nähe Artefakten, Streitäxte, Tierknochen und Eberzähne gefunden worden, die die Hoffnung auf weitere glückliche Entdeckungen auch in der Westkrypta durchaus nähren. Schließlich könnte bei dieser Gelegenheit am vorderen Abschluß des Peterschores die so wichtige Lettnerfrage geklärt werden, wie außerdem der Zuversicht Raum gegeben werden darf, daß die Ausgrabung selbst Skulpturenreste und Bauglieder zutage fördern wird. Schon jetzt sind vielversprechende Funde gemacht, interessante Bauteile aufgefunden. Es sind also in zweiter Linie archäologisch-wissenschaftliche Gründe, die eine Ausgrabung sehr erwünscht erscheinen lassen.

Nun hätte freilich eine wie immer zu begründende Ausgrabung der Westkrypta für die kirchlichen Behörden in ihrer Funktion als Träger eines lebendigen religiösen Organismus keinen tieferen Sinn, wenn sie sich dabei nur die Gewinnung eines archäologischen Präparates zum Ziele setzen sollten. Wie es ihr höchstes Anliegen bilden muß, dem Dom, solange er von den Gläubigen als Bethaus in Gebrauch genommen ist, den absolut kirchlichen Charakter zu erhalten, und ihm nicht einen seiner Bestimmung gänzlich fremden musealen Stempel aufdrücken zu lassen, so kann es sich bei dieser Ausgrabung in dem übergeordneten Sinne der religiösen Verantwortung, die sie als Priester des Hauses Gottes zu tragen haben, doch nur darum handeln, die Westkrypta als Kult-raum zurückzugewinnen. Sind die Pressenachrichten zuverlässig, so denkt man in Bamberg daran, sie zur Begräbnisstätte der Bischöfe zu machen. Dieser Gedanke ist ganz gewiß vorzüglich, aber man könnte ihn noch sinnvoller ausgestalten, indem man in die neugewonnene Unterkirche das Grab des kaiserlichen Paares verlegt und sie damit gleichzeitig zur Kaisergruft in einem einzigartig auszeichnenden Sinne erhebt. Es ist ja eine unleugbare Tatsache, daß das Kaisergrab in praktischer (beileibe aber nicht ideeller Hinsicht!) für große feierliche Umzüge ein schweres Hindernis bedeutet. Die Absicht, es zu verlegen, besteht seit langem und wird bei der kommenden Neuordnung des Domes sowieso durchgeführt werden müssen. Es auf einen der beiden Chöre zu stellen, verbietet die Forderung der ungehinderten Sicht auf die hohen Altäre und die zelebrierende Geistlichkeit. Es möglicherweise in den Raum zwischen

die Aufgangstreppe zum Peterschor hineinzu-
bauen, scheitert an dem Zwang, einen neuen
Haupteingang in die Krypta zu schaffen, der doch
nur gerade an dieser einen Stelle zu stehen kom-
men müßte. Welcher andere Grund also könnte
existieren, es dann nicht in den neuerstandenen
Kryptaraum zu bergen, der durch künstliches
Licht und durch indirektes, von den großen
seitlichen Bogenöffnungen her zuströmendes Ta-
geslicht genügend erhellt werden würde, um
jede gewünschte Sichtbarkeit des Riemenschneider-
schen Figureschmuckes zu gewährleisten? Schon
der bedeutende Architekt Ingenieuroberstleutnant
J. J. M. Küchel (1703—1769) hat in seinem, vom
barocken Baudenken aus sicherlich sehr gescheitern
und großartigen Plan der Neuorientierung des
Domes 1768 das Kaisergrab, das ja das ehrwür-
digste Vermächtnis dieser Kirche ist, auf dem
Schnittpunkt der Ostwestachse des Domes mit
der Nordsüdachse des Querhauses im Peterschor
aufstellen und ihm so eine ganz signifikante Stel-
lung innerhalb des Domes geben wollen. Senke
man es nur getrost hinunter in die Krypta, wo es
zudem den großen Vorteil bietet, bei pompösen
kirchlichen Feierlichkeiten kein Hindernis mehr
zu bilden, der Gedanke bleibt derselbe großartige,
da die Stelle schon rein symbolisch so unermeßlich
sinnvoll in dem architektonischen Ganzen der
Kirche ist. Nichts wäre dann ergreifender, als um
den toten Kaiser die toten Bischöfe seiner Lieb-
lingskirche zu scharen! Noch in der Anschauung
und in dem geheimnisvoll mahnenden Schauer
einer Totenkrypta könnte das in der allerein-
druckvollsten Weise vollendet werden, was die
unsterbliche Idee des deutschen Mittelalters ge-
wesen ist: die Begriffe von Imperium und Sacer-
dotium zur Synthese zu bringen. — Es sind also
in dritter Linie kultisch-liturgische Erwägungen,
die eine Ausgrabung der Westkrypta befürworten
lassen und ihr einen auch in religiöser Hinsicht
vertretbaren Sinn verleihen.

Wenn heute wieder starke und befeuernde Ge-
fühle für die große deutsche Vergangenheit geweckt
worden sind und von einer überlegten Staatsleitung
nutzbar gemacht werden und ihrer eifrigen Pflege
sicher sein dürfen, so ist zu hoffen, daß die notwen-
digen Gelder für eine Ausgrabung der Westkrypta
aufgebracht werden. Gilt doch der Einsatz einem
Baudenkmal, in dem der Deutsche eines seiner we-
nigen ganz großen Heiligtümer verehrt und das er
mit niemals erlöschender Liebe ehrfürchtig hegen
soll!

J. J. Morper-München

WIEDERHERGESTELLTE FASSUNGEN ALTER PLASTIKEN

Das Bayerische Landesamt für Denkmalpflege,
dessen Direktor die vorliegende Zeitschrift lei-
tet, legte im Münchner Kunstverein eine Art an-
schaulicher Rechenschaft von seiner Tätigkeit ab.
Es besteht um so mehr Anlaß, der Allgemeinheit
Einsicht in die Arbeit dieses Institutes zu gewäh-
ren, als hier der kostbarste Besitz der Allgemeinheit
treuhänderisch verwaltet wird. Die künstlerische
Unterschrift für die ausgeführten denkmal-
pflegerischen Arbeiten gaben Professor Lischka
und Konservator T. Roth ab.

Die Ursberger Kreuzigungsgruppe aus dem Jahr
1200 wurde von vier Ölfarbenanstrichen befreit, so
daß der Anblick der schwebenden, lang gezogenen,
auf die Statik verzichtenden Plastik wiedergewon-
nen wurde. Die Konservierung meldet als Zeichen

einer neuen Gesinnung in der Handhabung des
Konservierens, daß Pinsel und Farbe des Konser-
vators das Kunstwerk an keiner Stelle berühren
dürften. Die reine Urfassung wurde aus den Ver-
schleierungen, welche die Zeit abgelagert hatte,
befreit. Das war bei einer Muttergottes mit Engel
aus dem Augsburger Dom aus der Zeit um 1490
nicht mehr zu leisten. Die Fassung des 19. Jahr-
hunderts mußte hingenommen werden. Doch ist
sie ihres lauten Charakters durch die konservie-
rende Behandlung entkleidet und gedieh sogar zu
Farbstimmungen, besonders im Rot und Gold, die
sich dem Altertümlichen nähern. Dagegen konnte
von einer anderen Augsburger Figur, der Terra-
kottamadonna aus der Peterskirche, die zwischen
1420 und 1440 angesetzt wird, die schlechte Mu-
sternung des 19. Jahrhunderts abgenommen werden
bis zur einwandfreien Erhaltung der Originalbemalung.
Die falsch eingesetzte rechte Hand ist in die
ursprüngliche Haltung zurückgeführt. Eine Mut-
tergottes aus Ohlangen, auch der Zeit des weichen
Stils angehörend, kam in Scherben zur Restaura-
tion. Der Zusammenhang der Teile mußte wieder-
hergestellt werden. Die Freilegung der Original-
bemalung förderte ein seltenes, ins Gelb schim-
merndes, helles Grün zutage. An einer Muttergottes
aus St. Martin in der Pfalz kann man einen Blick
mitten in die Arbeit des Landesamtes tun. Die
Übermalung ist abgetragen. Auch die später der
Figur aufgedrängte unglückliche Krone ist ent-
fernt. Doch sind die Schäden in der Zusammen-
stimmung noch nicht überbrückt, eine neue einfache
Bekrönung des Hauptes ist noch nicht geschaffen.
Die gitterig niederrieselnden Haare dieser Statue
sien nebenbei als stolze Leistung der Plastik um
1480 vermerkt. Von drei minderwertigen Anst-
richen mußte die Simmerberger Madonna befreit
werden, bis die ursprüngliche Kraft und Melodik
der Steinbehandlung des aus der Zeit um 1330
stammenden Werkes wieder gefunden war. Wie-
viel Unglück Übermalungen anrichten können, be-
legt die Kreuzigungsgruppe aus der Eibelsstädter
Kirche, die dem Tilmann Riemenschneider und
seiner Werkstätte verdankt wird. Ein teigiges Grau
flachte die Plastik ein, verfädelte und verstockte die
Bewegung. Die Maria, die noch vor der Freilegung
erscheint, ist freilich unleugbar im Zusammenhang
mit Riemenschneider nach Größe des Plans, nach
dem holden Ernst des Ansehens. Doch erglänzt
die gleiche hohe Anmut an dem freigelegten Jo-
hannes so, als ob eine Erfrierung aufgetaut wäre.
Allein der Wandel von der steinigen Wange zur
pfirsichfarbenen Wange überströmt die Figur mit
Erneuerung des Lebens. Die Muttergottes aus Lauf
an der Pegnitz aus der Zeit um 1490 wurde von
Ölacken befreit und da die Originalfassung, die
man antraf, lückenhaft und brüchig ist, so steht
sie nun alt, mühsam und gebrechlich vor uns. Dar-
um wird sie uns nur teurer. Denn dies ist ihr
wahres Alter und es ist gewiß, daß die Kunstwerke
nur einmal eingeboren werden, so daß jede Ver-
jüngung eines Werkes der bildenden Kunst eine
Verfälschung wäre. Sogar die barocke Madonna
auf Himmelfahrtswolken, vom Meister Steinle aus
dem Jahr 1611 stammend und in Tölz aufbewahrt,
ist in ihrer verhältnismäßig kurzen Lebenszeit ver-
dorben worden. Eine Kaseinbemalung des 18. Jahr-
hunderts mußte mit Raffinement entfernt werden,
auf daß der sonor erschallende Reichtum an Tönen
wieder voll in seine Wirkung eingesetzt war. Einem
altdeutschen Vesperbild aus Salmdorf bei Mün-
chen, das spätestens im Jahr 1400 angesetzt wird,

mußten die Kronen abgenommen werden, die ein volkstümliches Verlangen nach Pomp auf die Häupter gedrückt hatte. Man ist gesonnen, solchem Verlangen nachzugeben, wo es tunlich ist. Doch hier war ein Werk von bitterer, tragischer Großartigkeit entsteht worden. Die Entstellung hatte nicht davor zurückgeschreckt, das Loch der Lanzenwunde und den erbärmlich eingesunkenen Magen des Leichnams auszufüllen und auf eine gemütliche Anatomie zurückzuführen. Es ist das Verdienst der Konservierung, die herbe Unerbittlichkeit an Gesichtern und Leibern voll wiederhergestellt zu haben. Indem die Konservatoren mit der reinen, konservierenden Absicht nach dem dokumentarisch Echten forschten, haben sie uns mit dem Salmdorfer Vesperbild ein Kunstwerk wieder erobert, das auf der religiös-künstlerischen Höhe der Bamberger und der Naumburger Plastik steht.

Kammerer

Grundsätzliches

LESEFRÜCHTE

Es ist keine zu gewagte Behauptung, wenn man sagt: gäbe es heute eine wirklich echte und anerkannte hieratische Kunst im Geiste der Liturgie, so stünde es auch um die übrige religiöse Kunstbetätigung besser. Die schöpferischen Kräfte wären kaum so weitgehend Zeitströmungen und subjektiven Meinungen anheimgefallen.

... wurde aber in der Regel zu wenig beachtet, daß dieses Volksempfinden ein durchaus fragwürdiges Kunstkriterium sei.

Um hier die Christusgestalt recht tief genug zu verstehen, muß sich der Künstler in die ganze Heilige Schrift versenken und das Gesamtbild sehen, wie es vor allem die Liturgie bietet.

P. Dr. Damasus Zähringer O.S.B., Beuron.

Die Gebildeten sind es, Priester nicht ausgenommen, die durch eine ästhetische und kunstgeschichtliche Halbbildung verdorbenen Geschmack haben.

A. Samogyi, Prof. der Theologie, Győr.

Zu beiden Seiten des unvergleichlichen Schiffes (in einer französischen Kathedrale), am Fuße dieses prachtvollen Mauerwerkes, sind zwei Marmorstatuen aufgestellt, anscheinend Erinnerungen an kürzlich stattgefundene Wallfahrten: Die hl. Jeanne d'Arc und der hl. Ludwig.

Ist's wirklich Marmor? Es könnte auch aus weißer Brotkrume geknetet sein oder aus Kampfer oder aus Pastinakenbrei oder gar aus Paraffin. Auf keinen Fall scheinen die Statuen mit Hammer und Meißel gehauen, sondern viel eher mit der Zunge zurechtgeleckt. Dazu der geradezu lächerliche Gesichtsausdruck der beiden Heiligen, die der Verehrung des gläubigen Volkes ausgesetzt sind. Man empfindet es als eine Schmach.

Wenn das Salz seine Kraft verliert, mit was wird man dann salzen? fragt das Evangelium. Wir Katholiken von heute antworten einhellig: Mit Zucker!

Die gesuchte und reiche religiöse Kunst, die von offiziellen und berühmten Größen fabriziert wird, ist im Grunde nicht erhaben über die Ware des

frommen Basars. Im Gegenteil, noch schlimmer! Mit lächerlicher Anmaßung wird immer die gleiche „Schönheit“ und Sauberkeit, das gleiche süße Lächeln der Puppenfiguren — in Tränen und Sirup aufgelöst — erstrebt.

Man muß auch den Klerus haftbar machen, der allzu lange dem Jahrhundert gegenüber eine ängstliche und bloß verteidigende Stellung einnahm und im Glauben lebte, die Kunst könne sich von der Sünde nur dann trennen, wenn sie auf das Leben entsage.

Und doch lesen und betrachten unsere Geistlichen zeit ihres Lebens die kräftigste, herbste und kühnste Poesie, die je in der Welt geschrieben wurde, die Poesie der Psalmen und Propheten. Sie üben ihr Amt meist in prachtvollen Gotteshäusern. Das Gebet, der Kontakt mit den höchsten geistigen Realitäten und den bewegendsten menschlichen Schwächen muß ihr Herz erschließen für alles Große, Gute und Schöne. Woher kommt denn die ewige Scheu für einen starken Ausdruck, für gesunde und kräftige Realität, wie Gott sie geschaffen, und welche nur die Sünde entformt hat? Woher kommt die Sucht nach dem Verfälschten, nach dem Süßen nicht nur, sondern nach dem Süßlichen?

Quomodo obscuratum est aurum optimum?

Der Hauptgrund liegt darin, daß seit drei Jahrhunderten die bewegende Idee der religiösen Kunst nicht mehr darin gesucht wird, Gott zu ehren und den Glauben zu deuten, sondern den Menschen zu gefallen und den Weg zu ihren Seelen auf leichteste Art zu finden, indem sie schmeichelt und die oberflächlichen Kräfte des Gefühlslebens überanspruch.

Seien wir überzeugt: die christliche Kunst ist nicht tot. Unter ihren vertrockneten Gliedern ruht neues Leben.

Etwas Strenge und etwas Urchigkeit, wie wohl das täte nach dieser langen Sacharin- und Sirup-Übersättigung!

Paul Claudel,

nach der Übersetzung von Dr. Paul Hilbert, Luzern. (Sämtliche Zitate sind entnommen: „Ars sacra“, Schweizerisches Jahrbuch für christliche Kunst 1936. Vgl. auch S. 126 u. 127).

Bücherschau

NEUE JAHRBÜCHER UND KALENDER

Das tapfere „Schweizerische Jahrbuch für christliche Kunst“ *Ars Sacra* 1936 (herausgegeben von der Societas sancti Lucae, Gr.-8°, 24 S. und 18 Tafeln, Verlag Gebr. J. u. F. Heß, Basel, brosch. Fr. schw. 2.80) liegt in einem neuen, aber wesentlich schmäleren Bändchen vor. Auch in der Schweiz scheint man die Zeichen der Zeit nicht zu verstehen. Bei einer Gesamtzahl von 1,6 Mill. Katholiken (bei 4 Mill. Einwohnern) ist nicht einmal in der fortschrittlichen Societas S. Lucae möglich gewesen, Welsche und Deutsche zusammenzuhalten. Die Welschen führen eine eigene Kasse mit einem bescheidenen Jahresbericht, die Deutschen geben noch die verkleinerte „Ars Sacra“ heraus! (Wir reichsdeutsche Katholiken brauchen dabei noch gar nicht so überlegen zu lächeln, denn wenn es nach gewissen Köpfen ginge, hätten wir auch in Deutschland 5 Vereine, 10 Gruppen und 15 Zeitschriften!). Mit der äußeren Verminderung hat aber

das Jahrbuch nicht sein Verantwortungsgefühl, seine künstlerisch hochgesteckten Ziele und seinen mutigen Wahrheitsgeist verloren. Im Gegenteil, ich habe noch nie mit einer solchen inneren Anteilnahme die Aufsätze gelesen wie in diesem Jahre, so daß ich mich nicht enthalten konnte, auf S. 126 einige Lesefrüchte als Kostproben zu bringen. P. Dr. Damasus Zähringer, der bekannte Beuroner Benediktiner und Seelenführer für Künstler, legt an zwei Beispielen: einem Passionsmotiv und einem Weihnachtsmotiv die Begegnung von Liturgie und Kunst praktisch dar. Nicht als ob er ein Rezept vorsetzen würde, wie man dies nun geschäftig nachmacht. Nein, mit größtem Ernst weist er auf die innere Arbeit hin, wie man den Gesamtgeist von Schrift und Liturgie sich erarbeiten muß, um daraus erst jede Szene in ihrer Totalität erleben lassen zu können. Pfarrer A. Süß teilt drei Briefe mit, die illustrieren, warum billige christliche Kunst nicht die beste sein kann (eine naive Frage, die fast jeden Tag an die verantwortlichen Stellen herangetragen wird) und wie echte Originalkunst auch auf einfache Menschen wirkt. A. Higi legt eine Umschau über das stattliche künstlerische Wirken der Gesellschaft innerhalb der Deutsch-Schweiz vor. Wertvoll ist es zu ersehen, daß auch in der Schweiz, wo eine programmatische Stellung der Regierung zur künstlerischen Auffassung nicht vorhanden ist, „eine wesentliche Beruhigung der Formen und Vereinheitlichung der Auffassung festgestellt“ wird. „Zwischen dem Willen der Künstler und den kirchlichen Auftraggebern“ bestehe „heute eine weitgehende Übereinstimmung“. Die Artikelreihe wird mit einem köstlichen Aufsatz des berühmten französischen Dichters Paul Claudel in der Übersetzung von Dr. Paul Hilber: „Die Herrschaft des faden Geschmacks“ beschlossen. Die Mischung von Ironie und Ernst ist echt französisch, aber gerade in der feingeschliffenen dichterischen Darbietung von überzeugender Wirkung. Ich möchte diese Zeilen Tausenden in die Hand gedrückt wissen. Aus den Abbildungen kann man ersehen, daß der wirtschaftliche Druck größere Werke schwer entstehen läßt. Unter den geschmackvollen und qualitätvollen Arbeiten fallen vor allem das Bruder-Claus-Reliquiar von M. Burch und der Tabernakel von Stockmann auf. Einige Kirchen dürfen als interessante Proben strenger „Sachlichkeit“ angesprochen werden.

Die Kunstgabe des Vereins für christliche Kunst im Erzbistum Köln und im Bistum Aachen 1935, herausgegeben von Wilh. Neuß (4^o, 32 S., 16 Abb. Köln, Erzbischöfl. Diözesanmuseum) bringt einen Aufsatz, „Aus der Schatzkammer rheinischer romanischer Goldschmiedekunst“ von Alois Weisgerber, in dem die künstlerische und kunsthistorische Bedeutung des Kölner Dreikönigsschreins im Zusammenhang mit dem Klosterneuburger Altar zu erklären versucht wird. In einer Übersicht „Die in den letzten zehn Jahren aufgedeckten mittelalterlichen Wandmalereien rheinischer Kirchen“ wird auf bedeutende romanische und frühgotische Fresken, besonders in Sinzig, Blankenburg, Münstermaifeld und Steinfeld hingewiesen. Der Museumsbericht von J. Eschweiler berichtet über wertvolle Neuerwerbungen (so die Original-Aquarellkartons von der Apollinariskirche in Remagen) und zeigt an Hand von Abbildungen die geschmackvolle neue Aufstellung des Diözesanmuseums. W. Neuß stellt die Chronik des Vereines zusammen, worin, wie leider bei allen katholischen Kulturvereinen, über einen beträcht-

lichen Rückgang der Mitglieder geklagt werden muß.

Von frischem Geiste zeugt „Die Weihnachtskrippe“, 11. Jahrbuch des Kartellverbandes deutscher Krippenfreunde, herausgegeben von H. Dausend und R. Härtinger (8^o, 72 S., 19 Tafeln, Verlag Josef Habel, Regensburg). Geistiges und Praktisches in der Krippenbewegung wird in gleichem Maße erfaßt. Zur liturgisch-religiösen Seite gehören die Beiträge: Straßburger Adventspräparation (P. N. O. F. M.), Dripater noster an der cribben (P. Dr. Autbert Stroick), Krippe und Hochaltar (P. Dr. Hugo Dausend), Liturgie und Fastenkrippen (derselbe). Interessant ist der Beitrag „Zur Geschichte der Weihnacht“ von P. Dr. Autbert Stroick, der mit gewissen popularisierenden Meinungen aufräumt. Den Geburtstag des Herrn wissen wir nicht. Das Weihnachtsfest in seiner heutigen Gestalt am 25. Dezember ist abendländischen Ursprungs, während im Morgenland der 6. Januar (Epiphanie) gefeiert wurde. Zwei alte Texte, die den 25. Dezember annehmen, sind mitgeteilt. Zur Geschichte der „Krippe“ im heutigen Sinne finden sich bemerkenswerte Beiträge in den Aufsätzen: „Die Krippe im Leben großer Deutscher“ von R. Hertinger (Kurfürst Maximilian I., Goethe, Graf zu Stolberg, Willibald Alexis, Karl Gutzkow, Luise Hensel, Josef v. Führich, Alban Stolz, Christoph v. Schmid, Gustav Freytag, Richard v. Schaukal und schließlich der Deutschfreund Sven Hedin), dann ein Beitrag zur Biographie der Krippenschnitzer, bei der Familie Probst in Sterzing und Innsbruck von P. Simon Reider und schließlich „Berühmte Christkindfiguren“ von Otto Heichele (Salzburg, Filmoos, München Bürgersaal, Altenhohenan). Ein Sammelbericht (von A. St.) stellt das Bemerkenswerteste aus Zeitungen und Zeitschriften des letzten Jahres zusammen. Über neuzeitliche Krippen und Ausstellungen berichtet Dücker (Krippenschau im Erzgebirge und über Frauen als Krippenschnitzerrinnen), dann Lita Mertens über eine neue Krippe in Köln-Mühlheim und Jos. Erdmann über eine Volkskrippe in Leichlingen (Schweiz). Aus den kleineren Artikeln heben wir besonders die kluge Auseinandersetzung über Kitsch, religiösen Infantilismus usw. hervor. Besonderes Gewicht hat man in diesem Jahre auf Abbildungen wertvoller künstlerischer Krippen gelegt; ich hebe aus ihnen hervor: Bronkinnel von Nolde-Osnabrück, Krippen von Ruth Schaumann, Marianne Müller-Schwarzenberg, Brochmann-Chemnitz, M. Hinkeldey-Wittke, Lamers-Vordermeyer-Cleve, Erdmann, Guntermann-Münster.

Von den wertvollen Abreißkalendern des Emil-Fink-Verlags in Stuttgart liegen auch zwei neue Jahrgänge vor. Der größere, 11. Folge, herausgeg. von Dr. H. Getzeny: Werke der Meister zum Jahre des Herrn 1936 (11 Vierfarbendrucktafeln und 16 Tafeln in Kupfertiefdruck, RM. 2.60), zeigt romanische Miniaturen, Gemälde von Dürer und Grünewald, Plastiken von Pacher und Günther, Zeichnungen von Alfred Rethel und Palästinalandschaften von Karl Stirner, die in ihrer impressionistischen Bewegtheit recht gut im Farbdruck wirken. Der kleinere Kalender: „Das Jahr der Andacht“ führt auf 52 Blättern Gemälde älterer und neuerer Meister vor (8^o, 52 Bl., RM. 0.90), darunter Franke, Herzog, Bickmann, Martin-Amorbach, Hummel, Kirchgäßner, Birkle, Windelschmidt.

Georg Lill

Guido Manacorda, Italienische Madonnen des Quattrocento. Zehn farbige Tafeln und sechs Abbildungen im Text. Die silbernen Bücher, Bd. VI (Gr.-8°, 20 S., 10 Taf., Woldemar Klein, Berlin 1935, RM. 2.80).

Jeder neue Band dieser Reihe ist eine freudige Überraschung, auch für den Fachmann. Gewiß, Reproduktionen sind keine Originale. Aber wann und wo kann man nach Belieben erste Originale sehen (auch in den größten Kunststädten ist das Vorhandene immer doch mehr oder weniger zufällig zusammengekommen). Ich sage dies ganz bewußt gegen eine heute zu stark ins Kraut schießende Reproduktionsgegnerschaft. Wie will man etwa den geistigen — nicht nur optischen — Farbausdruck in seiner Steigerung im Quattrocento im Studium und als Leitfaden der Erinnerung an die Originale besser auf sich wirken lassen, als nach diesem Hefte? Die Achtfarbenoffsetdrucke sind in kalten und warmen Tönen, in den feinsten Zwischentönen, in der Wiedergabe gerade der individuellsten Farbschwingungen und damit der eigentlichen Vermittler seelischer Differenzierungen unübertreffliche „Kopisten“. Gewiß, es bleibt in solchen Wiedergaben auch ein Eigenständiges der mechanischen Technik, aber dadurch, daß der speckige Glanz, das Schmalzige und damit das Banalisierende des bisherigen Vierfarbendrucks vermieden werden kann, ist die Annäherung an die unverfälschte Originalhaltung der Öl- oder Temperamalerei graduell unvergleichlich stärker, überzeugender, wenn man will auch täuschender. Man vergleiche etwa die verhaltene farbige Ruhe bei Fra Angelico mit der blumigen Fülle des Sandro Botticelli oder der dumpf-leidenschaftlichen Größe bei Mantegna oder der jubelnden Pracht bei Bellini, und zwar in dem echten, vom Künstler gewollten Farbenakkord. Die durch unzählige Reproduktionen etwas abgeleierte Kenntnis der italienischen Quattrocento-Madonnen erhält einen neuen optischen und geistigen Auftrieb. Wie überhaupt die Bücher dieser Serie auch in einer sehr reichhaltigen Kunstbiblio-

thek immer wieder hervorgeholt werden, weil sie etwas Besonderes vermitteln, ich kann an mir selbst die Probe machen. In dem vorliegenden Band zeigt der italienische Kenner Guido Manacorda in einer feinfühligsten, knappen und doch charakterisierenden Abhandlung die Hauptlinien des inneren Wollens um die Gestaltung des Madonnenideals im italienischen Quattrocento. Mit Recht weist er die einseitige Betonung des Heidnischen in der Frührenaissance, wie sie von Jakob Burckhardt auf die Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts überging, zurück und läßt den gläubigen Grund unter seiner skeptischen, leicht beweglichen und doch sehnsuchtsvollen Oberfläche erschauen. Auch dieses Büchlein, wie die früheren, gehört in recht viele Hände von Kenner und Freunden, von Alten, aber erst recht der heraufstrebenden Jungen, weil es Freude im besten und höheren Sinn des Wortes vermitteln kann.

Georg Lill

Berta Schneider. Der freudenreiche Rosenkranz. Fünf handkolorierte Holzschnitte. Mit Gedichten von Annie Ziegler, 8°. Presse für religiöse Originalgraphik, Beuerberg bei München, 1935.

Berta Schneider, die bekannte Graphikerin, gibt als erstes einer Serie von drei Heftchen den freudenreichen Rosenkranz heraus. In ganz knapper Schilderung, mit nur wenigen Linien, fast symbolhaft werden die Geheimnisse gegeben und durch wenige Wasserfarbentöne belebt. Auch die Gedichte sind in Holz geschnitten. Die Ausstattung und der Druck auf gutem Büttenpapier betonen besonders die Werkgerechtigkeit.

Georg Lill

BERICHTIGUNG

Durch ein Versehen wurde der Holzschnitt V. Station: Simon von Cyrene in Heft 2, S. 42, XXXII. Jahrgang, Wilhelm Rupprecht-Fürstfeldbruck zugeschrieben. Er ist jedoch von Peter Gitzinger-München.

AN UNSERE LESER!

Wir brauchen Euere Hilfe! Viele, die bisher unsere treuen Leser waren, können heute in der Zeit der wirtschaftlichen Umstellung nicht mehr sich das Geld für kulturelle und literarische Dinge am Munde absparen. Wir müssen dies aus vielen Zuschriften ersehen, besonders aus den Reihen der Jüngeren, die noch keine feste oder höher bezahlte Anstellung haben.

Und trotzdem dürfen wir ein für den deutschen Katholizismus und die deutsche Kunst arbeitendes Kulturorgan nicht herunterdrücken oder gar zugrunde gehen lassen. Wir müssen alles, was deutsche Qualitätsarbeit, deutsche Geistesarbeit, religiös fundiertes Gut heißt, erst recht schützen. Die Zeitschrift ist nicht eine Sache für sich, sie ist die ständig werbende Propagandaschrift für christliche Kunst, für den christlichen Künstler.

Helfen Sie uns, diese notwendige Propaganda zu erhalten und zu steigern.

Jeder Leser werbe im neuen Jahrgang einen neuen Abonnenten!

Der Verlag

Die Schriftleitung

Für die Schriftleitung verantwortlich: Dr. Georg Lill, München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2; Dr. Michael Hartig, München; Dr. Richard Hoffmann, München. — Für den Anzeigenteil verantwortlich: Karl Rexhausen, München. — D. A. IV. Vj. 1935 3866 (zur Zeit ist Anzeigen-Preisliste Nr. 1 gültig). Verlag: Gesellschaft für christliche Kunst, Kunstverlag, GmbH., München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2. — Druck: F. Bruckmann AG., München.

Bezugspreis halbjährlich RM. 8.— franko; Einzelhefte RM. 1.75; Postscheckkonto München 1440.

ZU DEN WANDGEMÄLDEN JOSEF BERGMANN'S IN OLCHING

Von GEORG LILL

Nach dreizehnjähriger Tätigkeit hat nunmehr Josef Bergmann die Ausmalung der Pfarrkirche von Olching, einem Dorfe 19 km westlich von München, an der Bahnstrecke München—Augsburg gelegen, vollendet. Wir haben schon dreimal in diesen Blättern über das Fortschreiten des Werkes berichtet¹⁾, auch in den Jahresmappen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst Abbildungen gebracht²⁾. Wenn wir heute das nunmehr vollendete Werk würdigen, so liegt der Grund in der Tatsache, daß es als Wand- und Raumkunst zu den bedeutendsten Leistungen der letzten zwei bis drei Jahrzehnte auf dem Gebiete der deutschen kirchlichen Malerei zu rechnen ist.

Jetzt erst kann man in der Gesamterscheinung beurteilen, wie hier Raumkunst geworden ist. Es gibt zwei Möglichkeiten, Raum durch Malereien zu erfüllen und zu gestalten, einmal durch klares Betonen des tektonischen und kubischen Gefüges, dann durch Auflösen und Erweitern des Raumkörpers. Diesen letzteren Weg hat die Renaissance seit Mantegna, Correggio, Michelangelo bis zum Höhepunkt des Barocks und Rokokos erschlossen und durchmessen. Wände, Gewölbe und Decken werden für den Beschauer aufgehoben. Der gegebene, reale Raum erweitert sich zu einem idealen, illusionistischen. Durch virtuose Ausnützung mathematisch-perspektivischer Gesetze, durch eine raffinierte malerische Abstufung der Farbtöne entsteht eine Raumvergrößerung, die nicht vorhandene Raumteile oder gar den Übergang in eine grenzenlose Raumsphäre vortäuscht. Anders hat die altchristliche, die romanische und gotische Kunst, selbst noch die Frührenaissance Raum erlebt und Raum geschmückt. Ausgehend von den Gesetzen der Mosaikkunst wird die Wand, die Decke als der eigentliche Traggrund des Dargestellten bejaht und betont. Diesen Weg hat auch die neuzeitliche Monumentalmalerei wieder beschritten, ganz entsprechend der Richtung, die die neue Baukunst geht, die nicht Raumverflechtungen, sondern rhythmisches Nebeneinanderstellen von klaren kubischen Raumkörpern als ihr Schönheitsgesetz erkennt.

Dies sei vorausgeschickt, um das Wesen der Kunst Josef Bergmann's in ihrer allgemeinen künstlerischen Einstufung und dem zeitgeschichtlichen Wollen im größeren Zusammenhang zu begreifen. So ist auch der großzügige, aber wenig persönliche Raum der neuromanischen Kirche von Olching, einer durchschnittlichen Leistung der Stilimitation um 1900, zwar bestimmend für Bergmann gewesen, aber erst durch die malerische Ausschmückung zu künstlerischem Klingen gebracht worden, indem der gesteigerte Rhythmus dem Raumkörper eine neue Schönheit gibt. Wie in der Apsis durch die Malerei das eigenartig Gespannte einer halbkugeligen Wölbung betont wird oder am Chor- und Apsidenbogen das Schmale, Aufsteigende der Pfeiler und das Kurvierte des Bogens, so durchdringen sich auch an den Wänden des Langhauses Lagern und Aufsteigen der gemauerten Wand in klarer Sehbarkeit. Zwischen den Scheidbögen steigen die Lisenen empor, und sie werden wieder durch die durchlaufende Zone der Friesbilder überschritten, andererseits der darüber liegende Lichtgaden mit den symmetrisch neben den Fenstern angeordneten Prophetengestalten sowohl horizontal wie vertikal gegliedert. Es entsteht eine Felderteilung durch die Malerei, die tektonisch wie rhythmisch nach dem gleichen Gesetz gefügt ist wie die bandartige Lagerung einer gemauerten Wand im Verhältnis zu den aufstrebenden Kanten, zu Sockel, Eckpfeilern und Gesims. Dadurch entsteht eine monumentale Ruhe, die wesentlich vom Mauerwerk bestimmt ist.

Dieser tektonische Aufbau erhält eine weitere Betonung durch die Farbe. Bei reinem Kalk-Kasein-Fresco, wie es Bergmann verwendet, ist der durchgängige Kalkton stilbestimmend. Das Kalkige der Wand darf auch in der Farbe nicht negiert werden. Gerade in diesem Punkte hat häufig das 19. Jahrhundert gefehlt, indem es ein Wandbild glänzend, oft speckig wie ein Ölbild behandelt hat; ja, unverständige Restauratoren, die laienhaften Wünschen nachkommen zu müssen glaubten, haben alte wertvolle Fresken, die in kühlen Tönen gehalten waren, mit speckiger Ölmalerei übergangen und so die Eigenart der Wandmalerei künstlerisch verfälscht. Bergmann baut seine Farben aus diesem beherrschenden Grundakkord des Kalktones auf, der kühl, vornehm, von klarer Bestimmtheit ist. Hellgrüne Bänder umsäumen die Archivolten der Scheidbögen, während die Untersicht sandfarbig gehalten ist. Die Zwickel sind

¹⁾ Die christliche Kunst XXI (1924/25), Beilage S. 5; ebd. XXIII (1926/27), S. 195 ff; ebd. XXVIII (1931/32), S. 257 ff. mit Abbildungen. — ²⁾ Jahresmappen d. Deutschen Gesellschaft f. chr. Kunst, München 1927, 1932.



Phot. Bayer. Landesamt f. Denkmalpflege, München

JOSEF BERGMANN: WANDFRESKEN IN OLCHING BEI MÜNCHEN
EVANGELIENSEITE: GESCHICHTE DES HL. PAULUS UND PROPHETEN



Phot., Bayer. Lanfessant f. Denkmallpflege, München

JOSEF BERGMANN: WANDFRESKEN IN OLCHING BEI MÜNCHEN
EPISTELSEITE; GESCHICHTE DES HL. PETRUS UND PROPHETEN



Phot. Jaeger & Goergen, München

JOSEF BERGMANN: BERUFUNG DES APOSTELS PETRUS
Fresko in Olching

hellviolett gefüllt; die Lisenen werden hellrot und der Hintergrund, auf dem die Apostel mit rauchblauen Mandorlen stehen, gelb getönt. Und all diese Grundtöne schwingen nun in den figürlichen Kompositionen mit: gebrochenes Weiß, Blaugrau, Violett, Grün, nur daß zur Verdeutlichung charakteristischer Linien und Züge Schwarz vorsichtig dazugegeben wird. Die Farben klingen lauter im Apsidengemälde auf, wo Oxydgrün, Lapisblau, Krapprot vorherrscht, während die Bilder am Chorbogen zurückhaltender bleiben und an den Längswänden in der Beherrschtheit der wenigen, aber doch in ihrem Gegensatz schmuckhaft wirkenden Farben die gleichmäßige Ruhe eines Teppichs aufweisen.

Diese innere Ruhe, die sakrale Getragenheit macht ferner den inneren Charakter der Kompositionen aus. Auch hier sieht der Künstler auf den inneren klaren Aufbau. Nicht durch ausgesprochen mathematische Perspektiven wird der Raumeindruck hervorgerufen, sondern nur eine allgemeine Raumvorstellung erweckt durch Stufung von Figuren, Gebäuden, Landschaft, durch zurückhaltendes Verkürzen der Figuren. Die Flächigkeit der Anordnung bleibt immer das Maßgebende. Die horizontalen und vertikalen Linien werden besonders herausgehoben. Die betonte Standfestigkeit der Personen (man sehe nur das charakteristische breitbeinige Stehen der Figuren) hat etwas vom Schwergewicht eines Pfeilers und klingt mit der Architektur zusammen. Auch sonst geht der Künstler bewußt über die Natur hinaus, wie er etwa in der Predigt auf dem Marktplatz zu Athen den Paulus größer darstellt, wie er Zufälligkeiten des Alltages wegläßt, Architektur und Landschaft (Bäume) vereinfacht, die Faltengebung der Gewänder auf große rhythmische Anordnung beschränkt. Die Personen werden in ihren Bewegungsmotiven gesteigert, wie durch die mahnend erhobene Hand beim predigenden Paulus oder die abwehrende Geste des Paulus gegen die Heidenpriester von Lystra (Abb. S. 134).

Wird dadurch die künstlerische Monumentalität erzielt, so auch die innere geistige Haltung. Damit kommen wir auf die religiös-sakrale Wirkung dieser Bilder zu sprechen. Der Künstler wollte weder eine Illustration, noch eine Idylle noch gefühlsselige Bildchen geben. So knapp und prägnant, wie der Evangelist Lukas in der Apostelgeschichte nur in großen Strichen die Tatsachen der Geschehnisse berichtet, wobei alles Beiwerk weggelas-



JOSEF BERGMANN: VERLEUGNUNG DES PETRUS
Fresko in Olching

sen ist, alles „Psychologische“, was den sensationellen Nervenkitzel des 19. Jahrhunderts ausmachen würde, unberücksichtigt blieb, so hier der Künstler. Um sich die künstlerische Gegenseite zu denken: wie hätte die Barockkunst mit geballten Menschenmassen, mit großen Gegensätzen von Licht- und Schattengruppen, mit riesenhaften Architekturen, mit Felsenbergen und rauschender Pracht diese Begebenheiten uns lebendig zu machen versucht! Hier aber rollt sich in je sechs getrennten Bildern das Leben der beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus ab: Auf der Epistelseite das Leben Petri: Berufung, Seesturm, reicher Fischfang, Verrat, Übertragung des Hirtenamtes, Strafe des Ananias; auf der Evangelienseite das Leben Pauli: Bekehrung, Abweisung der Heidenpriester von Lystra, Predigt auf dem Marktplatz zu Athen, Verbrennung der Bücher in Ephesus, Erweckung des Eutyches, Schiffbruch auf Malta. Es sind dramatische Szenen, Geschehnisse von weltgeschichtlicher Bedeutung, geheimnisvolle Begebenheiten des Visionären dabei. Es wird all dies nicht verwischt. Aber doch bleibt eine gewisse Getragenheit des Vortrages. Die äußerste Knappheit des Berichtens wird gesucht. Etwa bei der Berufung Petri (Abb. S. 132): Christus als der göttliche Sender und Herr mit beherrschender Geste, der demütig folgende Petrus, der symbolisch sich zum Fisch- wie Menschenfang beugt, die zwei weiteren Jünger, die heranrudern, Ufer und See kenntlich und doch nur in den allgemeinsten Zügen angedeutet. Alles konzentriert, deshalb einprägsam, von unverwischbarer Wucht, von erhabenem Ernst. Oder der Verrat des Petrus (Abb. S. 133): der Vorhof des Herodes, mit Mauer und Vorhalle charakterisiert, die römischen Soldaten, der vorwurfsvolle Blick des gefangenen Heilandes, die erschrockene Überführtheit des furchtsamen Petrus, die laute Anklage der derben Magd. Wachtfeuer und Hahn sind auch da, aber nicht als Hauptsache und geschwätzig ausgebreitete Merkwürdigkeit, sondern nur um die assoziativen Erkennungszeichen zu geben. Man muß ein solches Bild auch daraufhin untersuchen, wie in der Komposition, in der Gruppenbildung Spiel und Gegenspiel zum Ausdruck kommt, etwa in dem Bilde der Heidenpriester von Lystra, die Paulus und Barnabas als Götter verehren wollen (Abb. S. 134). Die geistigen Spannungen treten uns als kompositionelle Gruppenbildungen augenfällig gegenüber. Auch hierin die Größe des Raum- und Wandbildes.



JOSEF BERGMANN: DIE HEIDENPRIESTER VON LYSTRA WOLLEN DEN APOSTEL PAULUS UND BARNABAS ALS GÖTTER VEREHREN. — Fresko in Olching

Fernbilder sind solche Schöpfungen. Sie können und sollen nicht in der Nähe wie ein Tafelbild oder eine Graphik betrachtet werden. Eigentlich ist eine verkleinerte Abbildung solcher Schöpfungen falsch, zum mindesten irreführend, aber auch das Urteil fälschend, da viele Laien solche Werke nur nach der Betrachtung in Nahabbildung zu beurteilen verstehen und sie deshalb als „roh, brutal“ ablehnen, weil sie lineare Zeichnung und äußere Korrektheit suchen anstatt der inneren Größe. Die Einzelheiten der Figuren müssen bei solchen Fresken in großen, schnell hingeworfenen Pinselstrichen in den nassen Kalkputz gesetzt werden. Im Pinselstrich liegt ein gut Teil der Kraft der Modellierung (vgl. Abb. S. 136f.), die Charakterisierungsstärke. Die Hoheit eines beherrschenden Christuskopfes, die individuelle Eigenart eines Propheten, die schwammige Dummheit und Dumpfheit eines wirrköpfigen, abergläubischen Heidenpriesters muß mit diesen Mitteln zur Geltung gebracht werden. Allerdings erreicht kann sie nur werden, wenn dem raschen Arbeiten an der Wand fordernden Malen ein gewissenhaftes Studium, ein sorgfältiges, langwieriges Gestalten im Atelier vorausgegangen ist. Eine Gestalt wie den knienden Petrus (Abb. S. 135) kann in dieser prägnanten Einfachheit nur schaffen, wer über die klare Funktion jedes Organes, jeder Bewegung sich vorher vollkommene Rechenschaft gegeben hat. Das naturhaft Überzeugende einer solchen Einzelgestalt muß auch in der Vereinfachung fühlbar bleiben. Bergmann stilisiert eben erst, wenn er in sich das Naturgegebene durch das Studium des Aktes und der Drapierung völlig eingesaugt hat, und damit kommt er über die Klippe der Manier hinweg, an der mehr wie einer, der neuzeitliche Monumentalmalerei schaffen will, scheitert. Die konzentrierte Kraft des Studiums, die Naturnähe des Beobachtens und Gestaltens gibt erst der gesetzmäßigen Logik der rhythmischen Ordnung die lebendige Frische. Und ein besonders feines Raumgefühl läßt den Künstler die Figuren im richtigen Größenverhältnis in den Raum und auf die Fläche stellen. Die Riesengröße allein macht es nicht. Sie hat häufig nur eine plakattmäßige, schreiende und auf die Dauer leere Wirkung. Sie kann einmal richtig sein, wie es Bergmann überraschend in der enggedrängten Taufkapelle von St. Maximilian in München mit seinem Christophorus gezeigt hat (Abb. S. 138). In Olching ist gerade dieses Größenverhältnis der

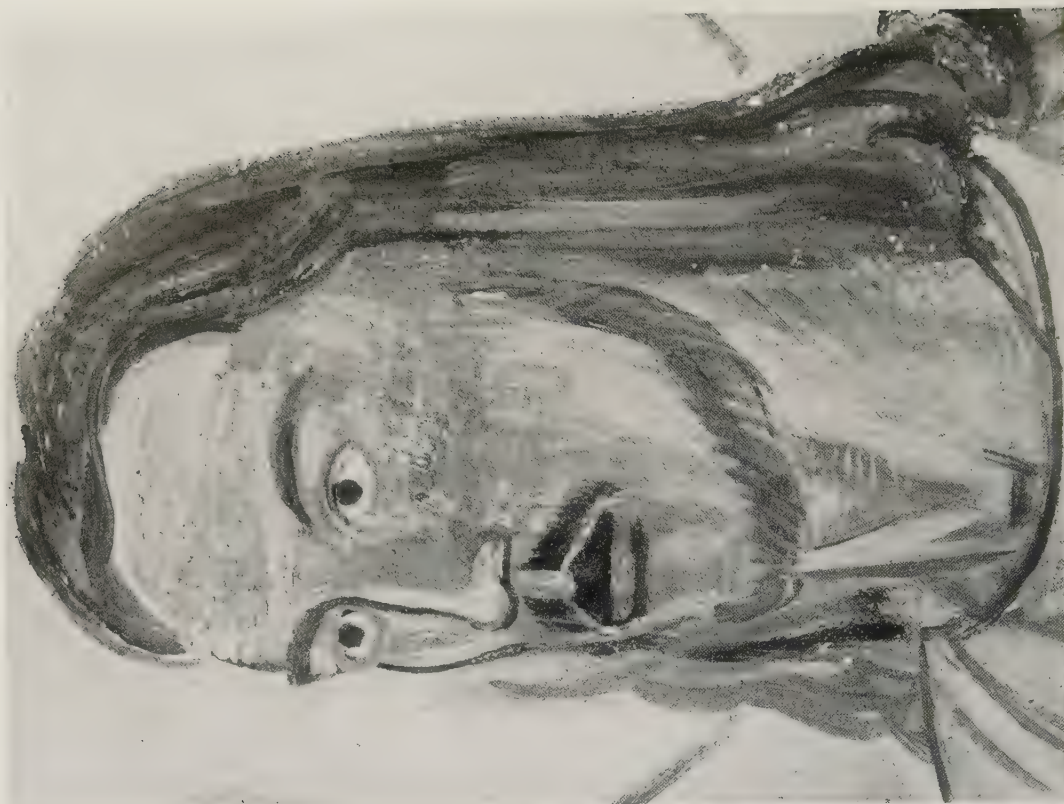


JOSEF BERGMANN: AUSSCHNITT AUS DER BERUFUNG DES PETRUS

Einzelfiguren zum Gesamtraum ein außergewöhnlich harmonisches, auch in einer gewissen Stufung von großen Apsidenfiguren zu den kleinen am Chor- und Apsidenbogen, zu den mittleren im Langhaus. Auch hier wird nirgends der gegebene Raum durchstoßen oder übertönt (Abb. S. 139).

Überblickt man die Kirche zu Olching nach Vollendung der Ausmalung in ihrer Gesamtheit, so wird man mit innerer Freude die absolute Einheitlichkeit des Werkes nach Farbe wie Einteilung, nach Komposition wie Rhythmus feststellen können (Abb. S. 139). Nicht als ob innerhalb des Werkes das Wachsen des künstlerischen Könnens an der Arbeit selbst dem feiner Empfindenden nicht spürbar würde. Im Gegenteil, von der zuerst angefangenen Apside bis zu den Bildern vor der Orgelempore konstatiert man eine immer stärkere Konzentration, eine immer prägnantere Ausdruckskunst, eine immer schlagendere Überzeugungskraft. Gewisse Subjektivismen treten zurück gegenüber der Selbstsicherheit des Gestaltens. Die persönliche Handschrift, schließlich das eigenste Gut des Künstlers, das sich nicht dem Zeitwollen und dem Stilgesetz unterordnet, ist doch in jedem Bilde, in jeder Figur abzulesen. Aber wie dieser persönliche Duktus sich mit den ehernen Gesetzen der Wandmalereien vereint, ist das künstlerisch Hochwertige an dieser Arbeit.

Eines ist in der Kirche zu Olching noch nicht den Malereien gleichwertig. Der Hochaltar, die Kanzel, die Beleuchtungskörper sind unschöpferische Arbeiten um 1910. Manches an Devotionalien-Kleinkram an den Wänden dürfte auch noch verschwinden. Ist aber einmal diese Harmonie erzielt — und bei dem Verständnis des Pfarrherrn und der Pfarrgemeinde ist es zu hoffen —, so dürfte der Innenraum der Pfarrkirche zu Olching zu einem der sehenswertesten Zeugen unserer neuzeitlichen Kunstgestaltung gehören und den vertieften Sinn eines ernsthaften kirchlich-religiösen Erlebens in unserer Zeit auch kommenden Generationen zu übermitteln imstande sein.



JOSEF BERGMANN: CHRISTUSKOPF AUS DER BERUFUNG PETRI



JOSEF BERGMANN: HEIDENPRIESTER VON LYSTRA (AUSSCHNITT)



JOSEF BERGMANN: PROPHETENKÖPFE, NATHAN

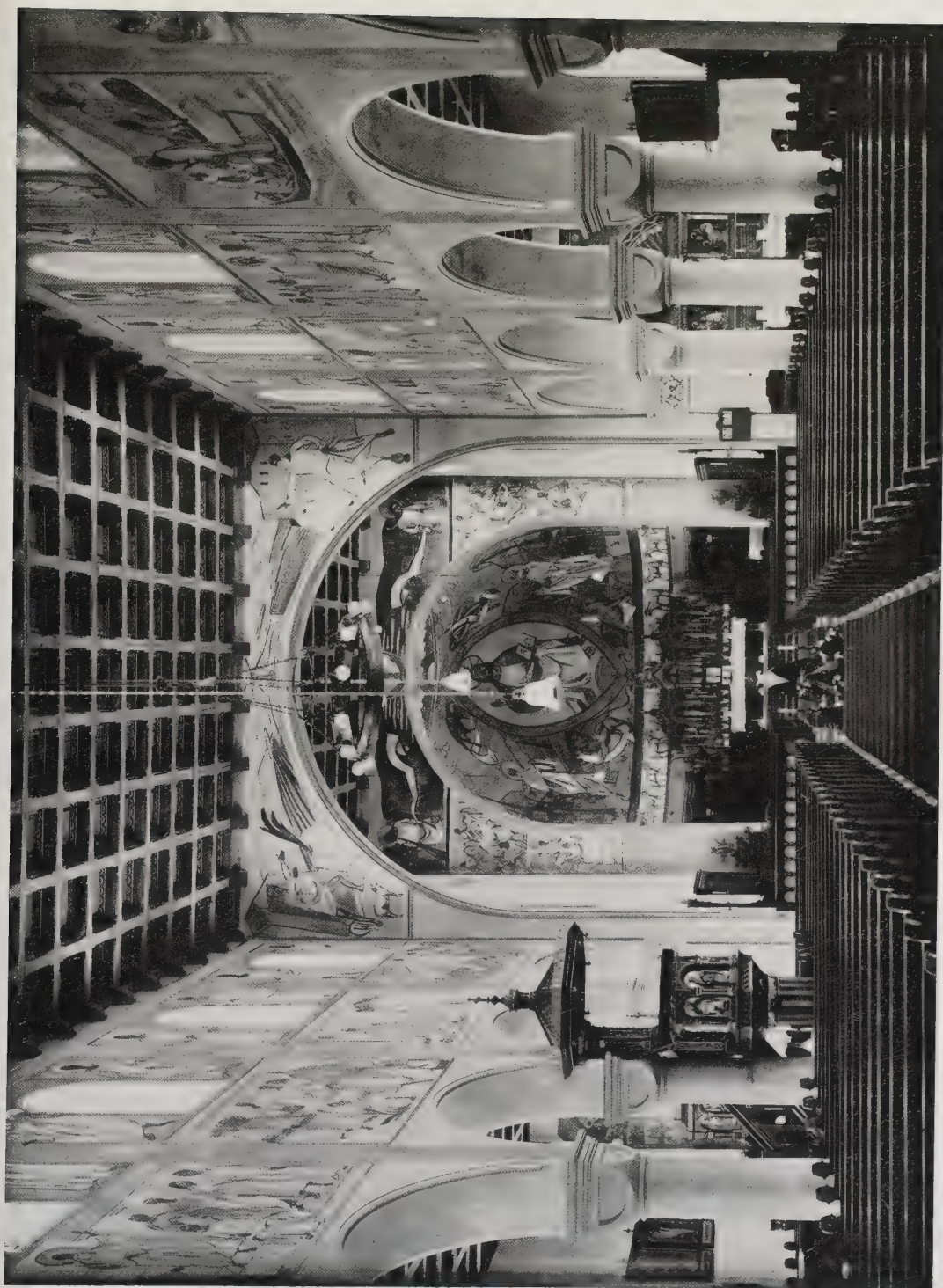


JOSEF BERGMANN: PROPHETENKÖPFE, HARAKUK



Phot. Jaeger & Goergen, München

JOSEF BERGMANN: ST. CHRISTOPHORUS
 IN DER TAUFKAPELLE VON ST. MAXIMILIAN IN MÜNCHEN



Phot. Payer, Landesamt f. Denkmalpflege, München

JOSEF BERGMANN: WANDFRESKEN IN OLCHING BEI MÜNCHEN

BLICK ZUR APSIS

ZUM LEBENSWERK VON FRITZ SCHMIDT

Von HANS KIENER

Am 21. Februar vorigen Jahres ist Professor Fritz Schmidt, Direktor der Staatsschule für Angewandte Kunst in München, gestorben. Gleich liebenswürdig als Mensch und Kollege, wie bedeutend in seinem Fache, ein ausgezeichneter und anregender Lehrer, ein väterlicher Freund seiner Schüler, hat er eine Generation von Goldschmieden herangebildet¹⁾.

Selbst ein Schüler Fritz von Millers, hat er als ein die menschliche Form souverän beherrschender, sich stark und mit großer Liebe in die Natur einfühlender Bildhauer von der höheren Warte des Künstlers das weite Gebiet seines edlen Handwerks übersehen, durchdrungen und gemeistert. Weil Schmidt alle Techniken seines Handwerks beherrschte, sah er in jedem einzelnen Fall genau die sachlich und künstlerisch bedingte Grenze der Möglichkeiten, die er voll und ganz ausschöpfte, aber — wichtige Voraussetzung für alles Gelingen — nicht überschritt.

Schmidt hat sein reiches Können in den Dienst der verschiedenen Lebenslagen gestellt, die seit alters des edlen Schmuckes künstlerischer Dinge bedürfen: Ehrengaben aller Art, kostbare Tafelaufsätze, Pokale und Becher, erlesene Schmucksachen, Ehrenketten, so die für die Präsidenten und Senatoren der Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft und die Bamberger Bürgermeisterkette, geschmackvolle Waffen, hat der unermüdlich fleißige Mann in langen Jahren seines tätigen Lebens geschaffen.

Ein wesentlicher, ja der Natur der Sache nach künstlerisch wichtigste Teil seines Werkes war der kirchlichen Kunst gewidmet. Wie den anderen Künsten stellt die Kirche der Goldschmiedekunst die höchsten und dankbarsten Aufgaben. Die Liturgie bedarf auf Schritt und Tritt der Kunst des Goldschmieds zur Feier ihrer Geheimnisse. Der moderne Goldschmied, der für die Kirche arbeitet, steht in einer stolzen Reihe von Ahnen, die sich über die Jahrhunderte hin grüßen. Die Kirche stellt ganz klar umschriebene Aufgaben, sie gibt detaillierte Vorschriften für ihre Lösung, die aber doch, wie die Geschichte zeigt, nie so weit gehen, daß sie das Schöpferische im Künstler zu unterbinden vermöchten.

Das Problem allen kulturellen Wachstums: das richtige Verhältnis von Autorität und Freiheit, das, ins Künstlerische gewendet, auch als das Verhältnis von Tradition und Originalität angesprochen werden kann, wird auf dem Gebiet der kirchlichen Kunst besonders wichtig. Fritz Schmidt hat in selten glücklicher Weise, wie es nur dem schöpferischen Menschen möglich ist, die richtige Linie gefunden. Gleich weit weg von Imitation wie von absonderlichen, indiskutablen Einfällen, löste er seine Aufgaben in sicherem künstlerischem Gefühl für den bleibenden Wert „ewiger Formen“, die immer jung bleiben, wenn sie in jedem einzelnen Fall neu und stark empfunden, aus dem Zwecke der Aufgabe, der Eigenart des Materials, den Möglichkeiten der handwerklichen Technik unter Berücksichtigung der Erfordernisse des Auges, als des für bildende Kunst gesetzgebenden Organs, wieder geboren werden.

Als die wichtigsten liturgischen Geräte sind Kelch, Ziborium und Monstranz anzusprechen. Die Form des Kelches ist uralte, und doch welche neuen und schöpferischen Möglichkeiten liegen im Verhältnis von Cuppa, Knauf und Fuß, in ihrer Linienführung im einzelnen und in ihrem Zusammenklang und in der Wahl des Schmuckes. Eine Reihe edelster Kelche ist aus Schmidts Werkstatt und aus seiner Klasse hervorgegangen, aber man muß feinfühlig sein, um ihre schönen Verhältnisse, ihre manchmal knapp und herb, manchmal voll und klingend geführten, immer aber harmonisch zusammenklingenden Konturen in ihrem künstlerischen Werte zu würdigen. Der Schmuck der Kelche ist sparsam, aber fein in Form und Farbe und immer an dem optisch richtigen Platz. Hier sieht man, wie sich Schmidts technische Vielseitigkeit zu lohnen vermochte: nicht nur der Schmuck schöner Steine, sondern das feinfarbige und streng stilisierte Email standen ihm zu Diensten (Abb. S. 141).

Das Ziborium, schwerer und breiter in der Form, ist dem Kelche aufs nächste verwandt und wie dieser im Wesentlichen der Form streng vorgezeichnet. Ungleich größere Freiheit in der Gestaltung läßt das prunkvollste kirchliche Gerät dem Künstler offen: die Monstranz. Im 17. und 18. Jahrhundert Gegenstand höchster Prachtentfaltung und oft genug immensen materiellen Reichtums an Gold, Edelsteinen und Perlen, aber meist getragen von einem großartigen Schwung der Komposition in bedeutender aufsteigender und ausladender

¹⁾ Vergleiche auch die Abbildungen in „Die Christliche Kunst“ XXIV (1927/28), S. 120ff. und XXVI (1929/30), S. 54, sowie den Nachruf mit seinem Bild XXXI (1934/35), S. 218f.



ZIBORIUM

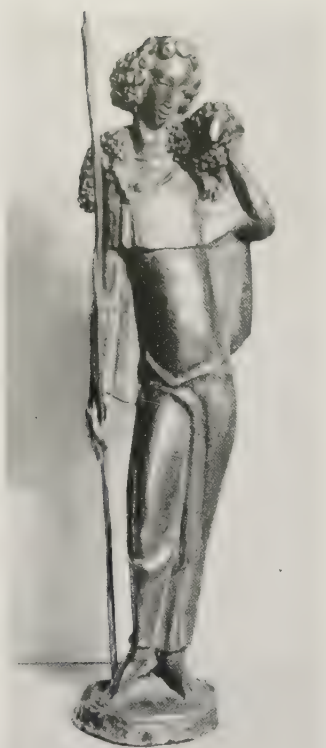
FRITZ SCHMIDT †
CHRISTUSKOPF
Treibarbeit

KELCH

Gebärde, bot gerade die Monstranz manchem modernen Künstler Schwierigkeiten besonderer Art. Denn was soll eine Zeit und Gesinnung, die vor allem sachlich, zweckmäßig und wirtschaftlich arbeiten will mit einem Gerät, dessen Zweck, dessen tieferer Sinn die Gloriole, die Verherrlichung ist? Nur wenn Phantasie die Flügel leiht, wenn der eigentliche künstlerische Einfall vorhanden ist, vermag eine gute Monstranz zu entstehen. Dem modernen Goldschmied sind gewisse Schranken gezogen. Der Elan, das übersprudelnde Lebensgefühl, das uns im Barock mit so köstlichen Dingen beschenkt hat, fehlt notwendig unseren ernsten, mit so schweren Problemen ringenden Jahrzehnten — die Mittel sind knapp geworden.

Und doch hat es Schmidt verstanden, in seinen Monstranzen das Strahlende und Feierliche zum Ausdruck zu bringen (Abb. S. 145). Man hat einmal sehr richtig bemerkt, daß es um das religiöse Empfinden einer Zeit, die gar zu ängstlich das Profane vom Heiligtum fernzuhalten bestrebt sei, die gar zu rigoros das materiell Kostbare für überflüssig in der Kirche halte, nicht gut bestellt sei. Dem naiv und echt empfindenden Menschen sei das Kostbarste gerade gut genug, um seiner Verehrung Ausdruck zu verleihen.

Und wie der Kultzweck zusammengeht mit dem künstlerisch Angemessenen und Richtigen, wird deutlich, wenn man überlegt, wie Verherrlichung durch strahlende Pracht und diese durch weit getriebene, stark detaillierte Formen erreicht wird, diese letzteren aber ihrer Natur nach eminent goldschmiedisch sind. Schmied kommt von schmeiden, geschmeidig machen. Schmuck aus Edelmetall heißt Geschmeide — und nicht in der starren, unentfalteten Form, sondern in der weit getriebenen, bis ins letzte verfeinerten und beseelten offenbaren die Edelmetalle ihre wahre, künstlerische Natur. War der Werkstoff feuervergoldetes Silber oder feuervergoldetes Kupfer, immer verstand es Schmidt, den klar und kontrastreich gegliederten Aufbau mit hoch liegendem Schwerpunkt, in dem häufig figurale Motive eine wichtige Rolle spielen, den vornehmen Gesamtumriß und die tatsächliche Größe des Gerätes zusammenzustimmen mit dem Grade der Artikulierung und Differenzierung der Form und dem Grade des Schmuckreichtums, den Goldton, den Grad des Glanzes aufs feinfühligste zusammenzusehen mit der Größe, dem Ton und dem Glanz der gewählten Edel- oder Halbedelsteine. Mit verhältnismäßig bescheidenen Mitteln hat Schmidt mit Reihen und Gruppen von Bergkristallen oder Amethysten vornehmste Wirkungen erreicht.



Phot. Otto Krüner, München
FRITZ SCHMIDT
DER GUTE HIRTE. — Bronze



Phot. Reidt, München
FRITZ SCHMIDT: ABTSTAB FÜR BANJALUKA
(JUGOSLAVIEN)



FRITZ SCHMIDT: ZWEI KERZENTRÄGER



Phot. Otto Kröner, München

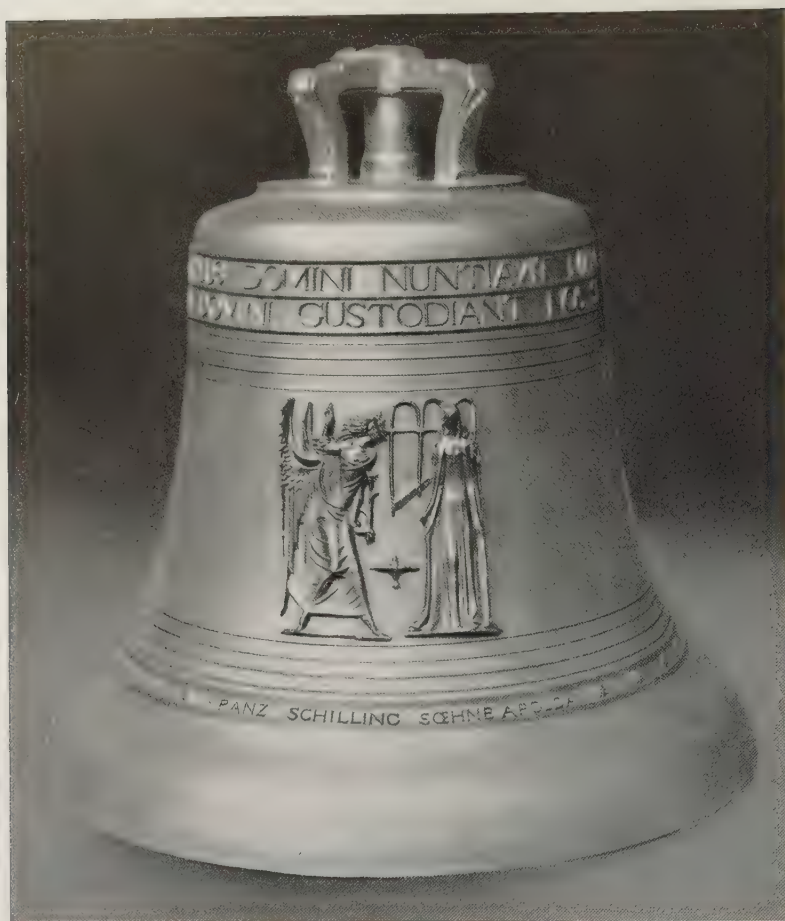
FRITZ SCHMIDT: RELIEF; ENGEL, DIE WELTKUGEL HALTEND



FRITZ SCHMIDT: GRUPPE AUS DER
MONSTRANZ. — (Vgl. S. 145)



FRITZ SCHMIDT: DREIARMIGER LEUCHTER



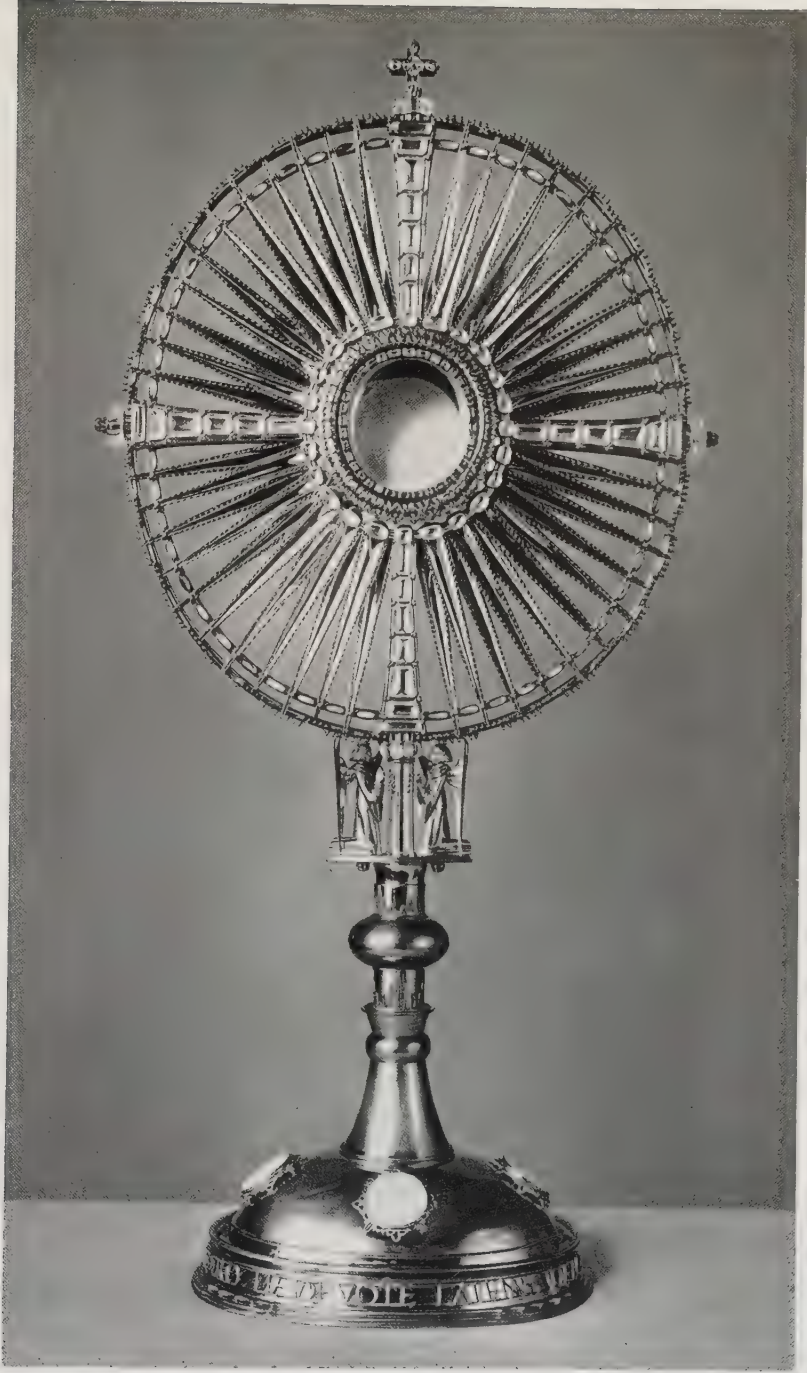
FRITZ SCHMIDT: RELIEF DER VERKÜNDIGUNG AUF EINER GLOCKE IN
DER WALLFAHRTSKIRCHE IN WEYARN (OBERBAYERN)
AUSFÜHRUNG VON FRANZ SCHILLING SÖHNE, APOLDA

An weiteren Kultgeräten hat Schmidt Hostien- und Ölbüchsen, Meßkännchen, Lavabos und Kanontafeln, Rauchfässer und Weihrauchschiffchen, Kruzifixe, Vortragskreuze und Leuchter geschaffen, immer bestrebt, eine schlichte, dem Zwecke angemessene, aber stark und künstlerisch empfundene, den Stimmungston liturgischer Feierlichkeit atmende Form zu finden. Einen prächtigen, reich mit Edelsteinen und auch figural geschmückten Stab hat Schmidt für den Abt von Banjaluka geschaffen (Abb. S. 142).

Für den evangelischen Kultus hat Schmidt edel geformte Abendmahlkelche, Hostienschalen und Weinkannen, Taufgerät und Leuchter gearbeitet. Besonders müssen sehr feierlich wirkende, mit Edelsteinen besetzte Altarkreuze (ohne Kruzifixus) hervorgehoben werden.

Das plastische Schaffen Schmidts, das immer im Dienste einer Metalltechnik stand, wird durch eine klare und straffe, klar gegliederte und metallisch präzise, dabei aber große und vereinfachte Auffassung der menschlichen Gestalt gekennzeichnet. Nicht nur der Metallguß mit nachfolgendem Ziselieren, sondern auch das Treiben in Silber, Messing und Kupfer wurde von Schmidt meisterlich geübt und gelehrt (Abb. S. 141). Auch eine seltene, lange verlorene Technik, das Granulieren, hat Schmidt wieder gefunden, geübt und in großzügiger Weise einigen seiner Schüler vermacht.

Es waren schöne Stunden, die ich in Schmidts Werkstatt zubringen durfte. Alles „atmete das stille Glück ersprißlicher geistiger Arbeit“. Es war die Atmosphäre eines Mannes, der in seiner Arbeit lebte und aufging, dem die hohe Befriedigung der Selbstverwirklichung zuteil geworden war.



FRITZ SCHMIDT: MONSTRANZ

DIE BILDHAUERIN MARGIT FESCA

Von ERNST KAMMERER

Je tiefer das Bewußtsein als regulierendes Prinzip in das Kunstschaffen eindringt, um so unsicherer wird das Vertrauen in den Wert des Kunstschaffens. Man verlangt von einem Kunstwerk, daß es aus Ahnungen und in einem drangvollen Zustand des Unbewußten entstanden sei und als fertiges Werk doch von der Vernunft durchdrungen und erkannt werden könne. Die Phantasie des bildenden Künstlers kann sich der Betrachtung der Vorbilder nicht mehr enthalten. Das Urteil des Betrachters räumt dem Argwohn Platz ein, daß mit der Zunahme an verehrungswerten Vorbildern die unbewußt schöpferische Tätigkeit sich vermindere. Es ist kein Zweifel, daß das unbewußt Schöpferische sich verhüllt, daß es in tieferen Schichten des Kunstwerks bloßgelegt werden muß. Doch ist im Zusammenhang, der uns vor Augen steht, nicht davon zu reden. Auch die Meinung, daß die Verbindlichkeit, mit der die mittelalterlichen Stile über die Lande hinwegwirkten, den einzelnen Künstler erleichtert habe und dem unbewußten Schaffen vielleicht ähnlich wie das neuzeitliche Wissen um die Vorbilder Verantwortung abgenommen habe, kann nur nebenher dem Nachdenken empfohlen sein. Das Beispiel der abseits schaffenden Bildhauerin Margit Fesca, auf das wir heute hinweisen, soll die Kunstfreunde ermutigen, die Grenzen ihrer Betrachtung weit zu stecken. Die namhaften Künstler, denen die Aufmerksamkeit nachhängt, haben durch Leistung und Beispiel das Recht erworben, Maßstäbe abzugeben. Aber die abseitig Schaffenden bezeugen den Reichtum und die Ausbreitung der Kunst bis zu jenen Grenzen hin, an denen das künstlerisch Geplante mit der liebevollen Bemühung sich vermischt.

Margit Fesca lebt im Anziehungskreis Münchens am Ammersee. Das Schauspiel der Jahreszeiten in einer lebhaften Landschaft und das Walten der Wasser sind ein gutes Gehege für künstlerische Arbeit. Margit Fesca, die seit ihrer Kindheit plastische Neigungen kennt, lernte in München bei Professor Wadere zunächst die neuklassizistische Bindung der Form kennen, die auf eine edle, schönheitliche Erhebung des Gegenstandes ausgeht. Die lyrische Melodik dieser Schule ist bewahrt in einer Doppelbüste „Christus und der Pharisäer“, in der malerische Momente, einfache Gegensätze des Vertikalen und des Horizontalen und die überredende Wirkung der Mimik zusammentreten. Die körperliche Kraft des plastischen Kerns ward der lernenden Bildhauerin bei Wackerle vergegenwärtigt, in dem gleichwohl das Erbe der plastischen Noblesse Münchens weiterwirkt. In jener Zeit hatte sie eine Ateliergemeinschaft mit Ruth Schaumann. Später siedelte sie sich am Ammersee an und entwickelte dort für sich Erfahrungen mit Terrakotta, Wachsbildhauerei und vor allem mit der Holzschnitzerei. Vorübergehend übte sie eine Lehrtätigkeit an einem der Landheime in der Gegend aus. Die Vorzüge der abgesonderten Entfaltung des drängenden künstlerischen Impulses stellten sich ein, indem das mutige Selbstbekenntnis ungetrübt und unvermischt gedieh. Aber auch die Nachteile blieben nicht aus, indem Mühe an Lösungen gewandt wurde, die andernorts schon erobert waren, hier aber noch einmal erkämpft werden mußten, da die Bescheidung auf das eigene Ich sich die Übernahme allgemeiner verbreiteter Leistungen versagte. So gewann ein weiblicher Stil seine Gestalt. Kennzeichnend wird die Unterlebensgröße der Figuren, die bis zum Maß von Krippenfiguren klein gehalten sein können. Als das Weibliche an diesem Verhalten darf die Flucht des Ausdrucks in das Zurückhaltende abgelesen werden. Der Ausdruck drängt nicht ins Aufsehen, in die männliche Behauptung. Er verlangt, daß das Auge ihm nachfolgt, sich zu ihm beugt, um ihn wirbt. Sie gehört nicht zu den Bildhauern, die den plastischen Kern abtragen, aushöhlen, in Zweifel setzen und das Körperliche durch malerische Mulden vom Negativen her bestätigen. Das Körperliche ist in ihrem Werk der unantastbare, plastische Grundwert. Oft scheint es, als lasse sie das Gegenständliche zurücktreten, damit die plastischen Verhältnisse um so klarer anschaulich werden. So stammt eine Gruppe „Totenklage“ von Margit Fesca, deren langhinstömende Gedrungenheit als gedehnte Barlachkonzeption angesprochen werden könnte. Sie selbst erklärt sich die Nachbarschaft zu Barlach, in die sie mit dem genannten Werk geriet, von der Härte des Nußbaumholzes her, und die Berufung auf das Material sei als eine rechte Bildhaueraussage vermerkt. Das Gewichtige der plastischen Massen setzt sich in den lagernden Gruppen, die in ihrem Werk häufig sind und meist von der Anna Selbdritt (Abb. S. 149) oder von ruhenden Hirten handeln, immer wieder durch, und die niederdeutsche Schwere, in der das Schäfergefühl in unserer Zeit auftritt, ist diesen Gruppen gemeinsam (Abb. S. 147). Aber über dem plasti-



MARGIT FESCA: HIRTENIDYLL. — Holz

schen Kern bildet sich eine hautartige Schicht, in der Faltengerinnsel, melodische Zartheit, ja sogar ein tänzelnder Klang wie eine Schrift eingeschrieben sind, so daß das Feste der Grund und die Gelegenheit wird, auf dem weiblich anmutiger Kunstsinn walten darf. Eine Kreuzigungsgruppe ist durchaus im Hinblick auf die rhythmischen Verspannungen anzuschauen. Die edle sitzende Figur der „Trauernden“ (Abb. S. 148) zeigt das Wohlgefühl an der plastisch schäumenden Bewegung mit ihren vier Fronten, von denen immer die eine in die andere übergeht, so daß der Blick rundum gelockt und gefloßt wird. Engel mit edlen, stillen Gesichtern, die nach Visionen ausschauen, sind in mannigfachen Gestalten von Margit Fesca geschnitten worden (Abb. S. 151). Auch an einem „Christophorus“ erscheint der Zusammenklang zwischen plastischem Gewicht und empfindender Gliederung wieder, und der männliche Ausdruck des Gesichts verlegt den Akzent diesmal auf das Element des Kräftigen. Das plastische Feld wird bereichert durch Krippenfiguren, die geschnitten sind oder auch aus Wachs gebildet sein können, wobei mitunter die Farbe als Mitwirklerin den freundlichen Eindruck runden darf (Abb. S. 150). Endlich liegen eigenartige Märchenzeichnungen vor, darin eine philosophische Abstraktion sich versucht. So wartet und wächst ein Werk im stillen, das seine stillen Freunde erwärmt.



MARGIT FESCA: MARIA UND JOHANNES
Holz



MARGIT FESCA: TRAUERENDE
Holz

Rundschau

Berichte aus Deutschland

DAS REICH DER WIEDERTÄUFER

Kulturhistorische Schau in Münster

In die wilderregte Zeit religiöser Schwarmgeisterei, die vor vierhundert Jahren Münster, Westfalens alte Bischofsstadt, durchtobte, führt jetzt eine anschaulich bunt aufgebaute und recht eindrucksvolle Gedenkschau zurück, die das Landesmuseum der Provinz Westfalen gemeinsam mit dem Archiv der Stadt Münster in der kürzlich dem Museum angegliederten alten Galenschen Kurie am Domplatz veranstaltet. Das abenteuerliche „Reich“ der Wiedertäufer ist fast restlos durch selbst weit entlegenem ausländischem Besitz entstammende Originaldokumente jener Zeiten zur Darstellung gebracht, so daß dieser interessanten Schau ein einzigartiger kulturhistorischer Wert zukommt. Sie dürfte daher auch über Münster hinaus im ganzen Reich ein stärkeres Interesse wachrufen. — Das Gemälde, das hier vor unseren Augen ersteht, leuchtet in das fanatisch wirre Gehetze versessener Prediger und in allerlei dunkle Hintergründe ebenso grell hinein wie es die gleißende Pracht einer verschwenderisch üppigen Hofhaltung und das graue Elend in den Gassen sichtbar werden läßt. Die wildbewegten Zeiten an der Wende zwischen Mittelalter und Moderne wer-

den dramatisch wieder in das lebendige Bewußtsein der Gegenwart gerufen. Da sind zunächst die Bildnisse der „Könige“, aber auch der Bischöfe von Münster; dort liegen inhaltreich vergilbte Briefe und Dokumente; ja selbst jene prächtigen Reliquien, die noch heute einen letzten Schimmer von Glanz auf die abenteuerliche Herrschaft des jungen Königs werfen; und in einem anderen Raum hinwieder scheint noch jetzt der heiße Kampf zu toben, bis der Wiedertäufer Niederlage und Sturz endgültig besiegelt sind, sie ihr grausam blutiges Ende durch Folter und Hinrichtung finden. Aber auch die ganze Flut der Propaganda-Schriften ist hier erstmals ausgebreitet, die damals für und gegen das Wiedertäuferreich in Münster und noch weit darüber hinaus veröffentlicht wurden. Ebenso vielseitig und aufschlußreich ist auch der Überblick über die Wiedertäufererei, auch außerhalb Münsters, in Süddeutschland, in der Schweiz und namentlich in dem benachbarten Holland. Abschließend erwähnt seien immerhin die angegliederte Münzsammlung und die nicht sehr reichhaltige Schau „Die Wiedertäufer in der neueren Kunst“.

H. Peters

FRITZ BOEHLE

Ausstellung im Düsseldorfer Kunstverein

Der Düsseldorfer Kunstverein veranstaltete eine Ausstellung von Gemälden und Radierungen von Fritz Boehle (1873 bis 1916), jenem in seiner gedankenvollen, tiefbesinnlichen Art Böck-



MARGIT FESCA: ANNA SELBDRITT. — Holz

lin, Feuerbach und Hans Thoma nahen Malerpoeten. Man zählt ihn zu den als „Deutsch-Römern“ bezeichneten Künstlern, in welchen, mit den Nazarenern beginnend, noch Formelemente der Renaissance wirksam sind, wie bei Boehle insbesondere auch solche des von der Renaissance beeinflussten Dürer und seiner deutschen Zeitgenossen. So tritt uns auch, wie in Dürers bekanntem Blatt „Ritter, Tod und Teufel“, der symbolisch aufgefaßte gewappnete Krieger und Ritter, bald hoch zu Pferde — wie er u. a. das Bild der „Lebensalter“ mit seiner kreisförmigen figürlichen Komposition beherrscht — bald neben seinem Tier stehend oder es zur Tränke führend, immer wieder in Boehles Gemälden und Radierungen entgegen. Seine öfter elegisch gestimmte, dann wieder von innerem Pathos erfüllte Kunst gelangt in dem Bild „Pferdeschwemme“ (wie der gleichnamigen Radierung) mit den behelmten braunen Männerakten auch kompositionell in die Nachbarschaft Hans von Marées. Urtümliche menschliche Zustände und Gegebenheiten, wie sie uns am stärksten in Arbeit und Leben des Bauern begegnen, reizen Boehle gleichfalls zu einprägsamen sinnbildlichen Gestaltungen, namentlich in seinen an der genannten großen Tradition geschulten Radierungen. Gedanklich gegenständlich umreißend im Stil, doch fast immer verinnerlicht, sind auch Boehles monumentale Bildversuche, eindrucksvoll seine Porträts und die porträtähnliche Gruppe

der „Altenheimer Bauern“ in Landestracht, worin, wie in anderen Arbeiten, auch seine Malkultur hervortritt.

Vereinzelt nur sieht man die reine Landschaft („Sexauertal“ und „Holländische Landschaft“), während das religiöse Motiv, zu dem Boehles verinnerlichte Art aus sich drängt, stark in der Ausstellung vertreten ist. Wieder sind es gewappnete ritterliche Gestalten hoch zu Roß — so ein Großbild St. Georgs in monumentalem bemaltem Rahmen, ein Gemälde des heiligen Martin mit der bekannten Szene der Mantelteilung, Darstellungen eines am Wegkreuz mit seinem Knappen oder auf dem Roß mit entblößtem Haupt betenden Ritters — in welchen Boehle im Grunde seine eigene Einstellung, voll Ehrfurcht und einsatzbereitem Ernst, zu Gott und Welt versinnbildet. Ein aus der Flut ans Land steigender, groß in den Horizont ragender Christophorus, St. Hieronymus mit dem Löwen, St. Antonius mit dem Schwein und andere heilige Einsiedler, eine Mantelmadonna mit schuttsuchenden Landleuten, Adam und Eva, die Kundschafter mit der Traube sind weitere religiöse Darstellungen des trotz der zeitbedingten, minder unmittelbaren Form uns in der Tiefe berührenden Künstlers. Seine in Düsseldorf gezeigten Werke entstammen zum großen Teil dem Nachlaß, zum Teil auch, als Leihgaben, den Museen in Elberfeld, Frankfurt und Darmstadt.



MARGIT FESCA: HIRTE. — Holz

Nach dem guten Erfolg der vom Düsseldorfer Kunstverein unter dem Titel „Künstler sehen dich an“ ins Werk gesetzten Ausstellung von Selbstporträts Düsseldorfer Künstler fordert der Kunstverein jetzt alle in der Rheinprovinz oder in der Provinz Westfalen geborenen oder ansässigen Künstler und Künstlerinnen (Maler, Graphiker und Plastiker) auf, das Bildnis eines anderen bildenden Künstlers oder einer Künstlerin zu malen, zu zeichnen oder zu formen. Auch Einlieferungen von Gruppenbildern oder Darstellungen des Künstlers bei der Arbeit sind erwünscht, soweit sie künstlerisch gelöst werden. Wie bei der Ausstellung der Selbstbildnisse ist auch diesmal in Aussicht genommen, später fünf oder sechs Arbeiten zu prämiieren. Als Einlieferungstermin hat die Leitung des Kunstvereins den 30. November 1936 festgesetzt, um allen denen hinreichend Zeit zu geben, die sich an der Lösung der vom Kunstverein gestellten Aufgabe beteiligen wollen. Über die näheren Bedingungen gibt die Geschäftsstelle des Kunstvereins, Düsseldorf, Hindenburgwall 42, Auskunft.

K. G. Pfeill

Berichte aus dem Ausland

DIE DRITTE WOCH FÜR CHRISTLICHE KUNST IN FERRARA

Der große Erfolg, den die zweite Woche für christliche Kunst beim italienischen Klerus gefunden hatte, ermutigte die Zentralkommission, eine ähnliche Tagung auch 1935 einzuberufen. Sie war diesmal der Architektur gewidmet und fand vom 13. bis 20. Oktober in Ferrara statt. Wiederum hatten eine Reihe kirchlicher Würdenträger, darunter 123 Bischöfe, den Kongreß durch Entsendung von 254 Fachleuten unterstützt, so daß die Wirkung in den kirchlichen Kreisen Italiens auch diesmal eine sehr nachhaltige war.

Die Einführungsworte des Kardinals Elia della



MARGIT FESCA: KRIPPE AUS WACHS M. STOFF

Costa wiesen darauf hin, daß das 800jährige Jubiläum der Kathedrale in Ferrara den äußeren Anlaß gegeben hatte, die Tagung dieses Jahr in Ferrara abzuhalten. Gemäß dem Willen Pius XI. soll das Haus Gottes im Mittelpunkt des künstlerischen Schaffens stehen. Es war richtig, gleich in diesen Eingangsworten zu betonen, daß die Forderungen der Liturgie die Grundlage alles künstlerischen Schaffens bilden müssen. Hieraus ergeben sich ohne Schwierigkeit die Notwendigkeiten für den Baumeister, so z. B. daß der Hochaltar an einem erhöhten Platze allen Gläubigen sichtbar stehen soll, die schola cantorum einen praktischen Platz einnimmt oder die Kanzel sich den Gesetzen der Akustik anpaßt. Die Kirche soll ein Abbild sowohl des Himmels, wie auch der menschlichen Seele sein. So sollen Liturgie und Kunst zusammengehen, um die Seele der Gläubigen zu erbauen.

In Weiterführung der Vorträge sprachen Tullio Passarelli über die praktischen Forderungen beim Kirchenbau, die Größenverhältnisse, Anordnung des Raumes, das zu verwendende Material und Mons. Chiapetta über die kirchlichen Vorschriften beim Kirchenbau. Letzterer bezog sich vor allem auf die Ausführungen des hl. Karl Borromäus in den „Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae“. (Vgl. Die christl. Kunst XXX [1933/34], S. 239ff.) Die ornamentale und didaktische Ausschmückung der Kirche behandelte Corrado Mezzana, die religiösen Grundlagen dieses Schmuckes im Mittelalter Mons. Giovanni Mesini. Zu den wichtigsten Vorträgen gehörten die beiden letzten von Mons. Celso Costantini und Gustav Giovannoni. Ersterer gab grundsätzliche Richtlinien über die „Ästhetischen Forderungen der kirchlichen Baukunst“. Hierbei wendete er sich scharf gegen die zu nüchternen Bauten der Neuzeit, da sie nicht den Geist einer Kirche besäßen. Man könne zwar modernes Material verwenden, aber der Baumeister müsse es einer höheren Idee unterordnen. Keine Mechanisierung, sondern Vergeistigung. Ein vollkommener Rationalismus könne bis

zur Abschaffung der Musik kommen. Die architektonischen Formen verlangten einen Rhythmus, eine gewisse „Schönheit“. Costantini verlangt größere Einfachheit, aber keine Nüchternheit, keine Nacktheit. So könne man keine Serienbauten zulassen, die in den verschiedenen Ländern gleich seien: die Architektur müsse sich aus dem Charakter eines jeden Volkes ergeben. Auch Sparsamkeit dürfe nicht dazu führen, rationalistische Kirchen zu bauen. Daher müsse der moderne Baustil vergeistigt werden.

Giovannoni ging in seinem Vortrag von der Kathedrale in Ferrara und dem Wesen der mittelalterlichen Baukunst aus. Die romanischen Baumeister, deren Streben die Verbindung der Wölbung mit dem basilikalen Schema war, können auch dem modernen Künstler das Wesen wahrer kirchlicher Baukunst vermitteln. Das Mittelalter überwand die reine Konstruktion und kam so zu einer großen Harmonie. Die Forderungen für eine moderne kirchliche Kunst sind: Wieder zu einer stilistischen Einheit zu gelangen ohne individuelle oder egoistische Tendenzen. Eine Verbindung mit der Tradition aufrecht zu erhalten, die neuen technischen Mittel zu benutzen, ohne aber in Übertreibungen zu verfallen, sich den wahren Zwecken eines kirchlichen Baues anzupassen, wie sie seit dem Trienter Konzil in der katholischen Kirche benötigt werden, und vor allem das Thema religiös zu erfassen.

Den Schlußvortrag hielt Mons. Boccoleri über „Die Kathedrale im religiösen und bürgerlichen Leben“.

An die Vorträge schlossen sich auch eine Reihe Besichtigungen an, so der Kathedrale in Ferrara, der Badia von Pomposa, der herrlichen Bauten in Ravenna und einiger Sammlungen, so daß die Teilnehmer auch neue praktische Anregungen sammeln konnten.

W. F. Vollbach

Personalnachrichten

Maler Philipp Schumacher, ein geborener Österreicher, ist von der österreichischen Staatsregierung zum Professor ernannt worden. Schumacher, geboren am 20. Mai 1866 zu Innsbruck, lebt seit Jahrzehnten in München und hat sich durch zahlreiche Altarblätter in vielen Kirchen in Deutschland, besonders aber durch seine Illustrationen zu religiösen Volks- und Kinderbüchern bekanntgemacht.

G. L.

FRITZ VON UHDE

Zu seinem 25. Todestag

Als ganz junger Kunstschüler lernte ich 1901 den Maler Uhde in München kennen und war von ihm als Menschen und als Künstler begeistert, wenn auch die Neuartigkeit seiner Fassung religiöser Themen noch damals mitunter Kopfschütteln erregte. Uhde galt als der Christusmaler schlechthin und wird auch heute noch vorwiegend nur als solcher geschätzt, obwohl sein umfangreiches Malwerk auch andere Themen kannte und ferner sein Gestaltungswille sich nicht nur auf das Inhaltliche, sondern auch mit Nachdruck auf die rein malerische Gestaltung erstreckte.

Als „Christusmaler“ widersetzte sich Uhde jenem herkömmlichen und schon herzlich abgedroschenen Heilandstypus, wie er aus der verwässerten Romantik der sechziger Jahre hervorgegangen

war. Uhde faßte den Herrn einfach, schlicht und mit wachsender Volkstümlichkeit auf. Er verdeutschte ihn auf betont naturalistischer Grundlage und gab der Figur bei allen volksnahen Zügen auch oft einen leisen Beiklang ins Symbolhafte. Hätten nicht die Nachahmer — und deren gab es Hunderte — diese Auffassung vergrößert und derb-naturalistisch entsinnlicht, so wäre gegen Uhdes Gedanken schon darum nichts einzuwenden, da seine religiösen Werke — nie als Andachtsbilder gedacht — immer eine glänzende Malerei waren. So aber wurde er der Stammvater jener Richtung, für die er in seinem Idealismus nicht verantwortlich gemacht werden kann. Auch kam er immer mehr dem Symbolismus der Jahrhundertwende näher, denn ohne diesen wären des Künstlers Worte nicht verständlich: „Vielleicht wäre eine Kunst, die ohne Christus zu geben, doch religiöser, größer und hätte noch tiefere Werte“, was in seiner nebelhaft-verschwommenen Art wie ein Programm des energisch vorstoßenden Symbolismus der neunziger Jahre wirkt. Uhdes Versuche einer Verdeutschung des Heilandsbildes standen nicht allein. Ihm voraus ging Eduard v. Gebhardt, ihm gleichzeitig waren Steinhäuser und Thoma, und ihm folgte der Holsteiner Fahrenkrog, der, das Symbolistische übersteigernd, dies jedoch ohne Uhdes gesunder malerischer Art tat. Denn Uhde war als Süddeutscher triebhafter, weniger reflektierend, dafür um so mehr Maler und als solcher ein Fanatiker des Lichtes.

Uhde ist als Maler sehr bedeutend, sein Werdegang seltsam und ungewöhnlich. Er begann mit dem Kunststudium in Dresden, hing dieses aber bald, angeekelt durch den öden Akademismus, an



MARGIT FESCA: ENGEL. — Holz



Phot. Morper, München

BAMBERG: DOMKREUZGANG. MAULESELSKULPTUREN VOM SÜDLICHEN WESTTUM

den Nagel und wurde, ohne seinen künstlerischen Neigungen je ganz zu entsagen, aktiver Offizier. Der Deutsch-Französische Krieg bereicherte ihn dertart malerisch, daß er sich nach verschiedenen Versuchen entschloß, wieder zur Malerei zurückzukehren. Nun setzt eine neuerliche Schulzeit ein. Piloty, sogar Makart und besonders Munkacsy beeinflussen ihn; der Premierleutnant a. D. Uhde geht nach Paris und Holland, lernt dort Licht und Farben kennen und erarbeitet sich eine flüssige Technik. Gleichzeitig erkannte er auch, was den Impressionisten, seinen indirekten Lehrern fehlte: die Seele. Er suchte also dem Bilde wieder Seele zu geben, ohne hierbei in gemalte Literatur hinabzugleiten. 1883 entstand dann aus diesen Bestrebungen das erste Meisterwerk „Lasset die Kindlein zu mir kommen“, ein Bild in einem ganz neuartigen, volkstümlichen religiösen Genre, das wegen seines Gegensatzes zum Herkömmlichen begreiflicherweise trotz seiner glänzenden Malerei scharfen Widerspruch fand. (Vgl. III. Jahrg. 1906/07, S. 171.)

Nun beginnt eine prachtvolle Lichtmalerei. Zuerst verwendet sie vorwiegend weltliche, dann nur mehr religiöse Stoffe, diese immer nur genreartig; denn ein wirkliches Andachtsbild wollte (und konnte) Uhde nicht malen. Der Höhepunkt dieser Werke ist die tiefinnerliche „Predigt am See“ von 1895, ein Bild, das wegen seiner ungekünstelten Schlichtheit auch heute noch anzieht. Immer meisterlicher wird ferner die Lichtbehandlung, und in dieser entstehen dann auch Bildnisse von vorbildlicher Phrasenlosigkeit. Schließlich flossen der weltliche und religiöse Stoffkreis zusammen, und das Ergebnis ist Uhdes malerisches Hauptwerk, das „Weihnachtslied“. Mit Bildnissen und weiteren Lichtphantasien über volkstümliche Vorwürfe schloß dann am 25. Februar 1911 dieses reiche Malerleben allzufrüh ab.

Uhdes Persönlichkeit erscheint nur scheinbar kompliziert. In Wirklichkeit war er ein ganz gradliniger, seinen Idealen stets getreuer Mensch, ein wahrer Edelmann und ein vorbildlicher Kollege.

Die Bedeutung seiner für München sehr einflußreichen Kunst liegt doch in erster Linie in der glänzenden Malerei, mit welcher er geschickt den Impressionismus ausnützte und dann überwand, ohne ihn je in seinen Grundzügen zu verleugnen. Das Thematische seiner Bilder ist volkstümlich, dabei stark zeitlich gefärbt und in dieser Art ein interessanter Beitrag für die unsicher gewordene, suchende Kunst des ausgehenden 19. Jahrhunderts.

E. Schaffran

Forschungen

TIERSKULPTUREN DES BAMBERGER DOMES

Die Maulesel des südlichen Westturmes

Kaum einer der vielen Menschen, die heute den Bamberger Dom seines Denkmalswertes wegen besuchen, wird sich einmal auch der ungeheuren Arbeit bewußt geworden sein, die mit der Errichtung eines Bauwerkes von solchen Ausmaßen überhaupt geleistet worden ist. Es gibt Stellen an diesem Gebäude — namentlich in seiner Fußzone —, wo allein schon der bloße sinnliche Eindruck der Steinmassen mit einer derartigen Wucht überwältigt, daß man begreift, warum die Sage entstehen konnte, der Baumeister könne nur im Bunde mit dem Teufel ein solches Steingebirge aufgetürmt haben. Welchen Grad muß damals der religiöse Enthusiasmus erreicht haben, der eine solche Steinmoles mit vier gewaltigen Türmen allein zur Ehre Gottes ins Werk zu setzen vermochte! Wir lesen mit Erschütterung in den Chroniken des 12. und 13. Jahrhunderts, daß beim Bau einzelner Kathedralen in der Isle-de-France, dem damals in Baudingen führenden Lande Europas, sogar Herzoginnen und Fürstinnen unter heißen Bußgebeten sich vor die Baukarren spannten. Aus manchen Urkunden leuchtet das Meer von Schweiß und



Phot. Morper, München

BAMBERG: DOMKREUZGANG. MAULESELSKULPTUREN VOM SÜDL. WESTTUM. AUSSCHNITTE

Tränen auf, die die Fronleistungen und Bausteuern den nicht immer willigen Untertanen gekostet haben. Ähnliches, wenn auch gewiß in anderer lokaler Färbung, darf auch bei einem Großbau wie dem Bamberger Dom vermutet werden, für den Bischof Thiemo (1196—1201) eine Bausteuer unter seinen Diözesanen ausgeschrieben hat. Und wenn schließlich die damals zum Einsatz gekommenen Kräfte für die Nachwelt in dem Dunkel der Namenlosigkeit geblieben sind, weil in dem Geist der mittelalterlichen Religiosität die Verehrung Gottes als das oberste Gesetz galt und nicht ein persönlicher irdischer Ruhm die Grundlage des Handelns bildete (wiewohl die Ruhmsucht bei einzelnen der damaligen Bauherren gewiß auch eine Triebfeder mit gewesen sein mochte), so ist doch der Bau selbst das schönste Denkmal ihrer Arbeit geworden.

Nur einem Helfer beim Bau hat die Bauhütte des 13. Jahrhunderts ein persönliches Denkmal gesetzt: den braven Zug- und Lasttieren, die mit der stummen Leidensgeduld der Kreatur tagaus tagein nicht nur von den Steinbrüchen und Wäldern des Michaelsberges, des Kreuzberges und Hauptsmoor die Steinblöcke und das Bauholz herbeibrachten, sondern auch die fertig behauenen Quadersteine über Seilrollen am Bau hochziehen helfen mußten. Die ältere Generation wird sich vielleicht noch aus persönlicher Anschauung erinnern, die jüngere kann es sich nur aus alten Photographien bestätigen, daß ehemals aus den bergseitigen untersten Ecktabernakeln des südlichen Westturmes zwischen zwei Prophetenstatuen (Moses und Aaron?) vier Tierkörper weit in den Luftraum hinausragten. Sie sind heute längst herabgenommen und im Lapidarium des Domkreuzganges aufgestellt (Abb. S. 152), doch mit Ausnahme eines einzigen, der bis zur Unkenntlichkeit verwittert ist, im allgemeinen noch sehr gut erhalten. Der am meisten Ruinöse ist das einzige vollständig originale Stück der mittelalterlichen Bildhauerwerkstätte, bei den anderen sind zu den alten Tierleibern bei der Restaurierung der Türme 1840/41 Kopf und Hals neuergänzt worden auf Grund der damals noch besser zu erken-

nenden alten Reste. Man hat in ihnen, wohl in Anlehnung an die Vorbilder der für die letzte Bamberger Bauhütte ja so wichtigen Kathedrale von Laon, Abbilder von Zugochsen und Rindern gesehen, allein es sind deutlich und unverkennbar Maulesel, deren Stirnen mit kronenhaften Blattbüscheln festlich bekränzt sind. Noch in den Kopien ist erkennbar, daß die originalen Köpfe Meisterwerke gewesen sein müssen, ungeheuer lebendig im Ausdruck, dessen tiefe Melancholie so eigentümlich menschlich berührt, als ob die mittelalterlichen Bildhauer dem Stein eine menschliche Seele eingehaucht hätten. In dem qualitativ besten Kopf schimmert noch durch die sicher sehr meisterliche Kopie ein eigenhändiges Werk des Meisters vom Fürstenportal durch. In der tief einfurchenden langgekrümmten Bildung der Augen, in der wunderbar bewegten Relieffierung des Schädels, in dem leidenschaftlich lauten Schnauben der hochgeworfenen Nüstern lebt derselbe feurige Bildhauergeist, der die Gesichter der Seligen und der Verdammten von dem inneren Gefühlssturm bis zur Grimasse verzerren und zerdehnen läßt. In dem Teufel des Fürstenportals und in dem Drachentier des Papstgrabes spiegelt sich ein sehr verwandtes Kunst- und Stilgefühl. Merkwürdig ist, daß man vor diesem prachtvollen Kopf mit magischer Unbezwinglichkeit immer wieder an den Kopf des Reiters zurückzudenken veranlaßt wird, mag es nun an der Blattkrone oder an der Bildung der oberen Stirnknochen liegen oder in dem Geheimnis der Qualität begründet sein. Ein Abglanz jenes Adels, der bei den Bamberger Skulpturen gleichmäßig über Mensch, Tier und Pflanze verbreitet ist, scheint auch aus diesem Tierkopf noch hervorzuleuchten (Abb. S. 153).

Nachdem heute die Westtürme durch Auswechslung alles schadhafte Gesteins wieder so instandgesetzt werden, daß keine Gefahr des Herabstürzens einzelner Teile mehr besteht, sollte doch der Gedanke nicht unerwogen bleiben, ob man diese Tierskulpturen an ihren ursprünglichen Aufstellungsort zurückversetzen soll. Man hat vor dem Kriege durch die Nürnberger Bauhütte Kopien

dieser Tiere anfertigen und im Sinne der Laonneser Figuren ihre Köpfe in Rinderköpfe umbilden lassen. Wenn es also aus Gründen der besseren Erhaltung nicht geraten scheinen möchte, die alten Bildwerke in die Tabernakel des südlichen Westturmes einzusetzen, so könnte man doch mit deren Kopien, auch wenn sie andere Spezies darstellen, einen Versuch machen. Es wäre damit nicht nur den Türmen eine sehr originelle Zierde ihres Aufbaues wieder zurückgegeben, sondern auch den Zugtieren wieder ihr so rührend schönes Denkmal gesetzt, in dem das Mittelalter die am Werk mithelfende Kreatur besonders ehren wollte.

J. J. Morper, München

KUPPELTÜRME IM CHIEMGAU

Der bayrische Chiemgau ist im weiteren Sinne die Gegend zwischen Inn und Salzach, im Süden begrenzt von den Alpen, im engeren Sinne die nächste Umgebung des Chiemsees. Wer diesen prächtigen Landstrich durchstreift, dessen Auge erfreuen immer wieder die überaus lieblichen Dorfkirchen, die wie freundliche Lichtpunkte in die Landschaft eingestreut sind und mit ihren so verschieden geformten Türmen weithin über die stillen Täler grüßen. Zum größten Teil stammen diese Gotteshäuser aus alten Zeiten und einige konnten schon das 1000jährige Jubiläum feiern. Im Verlauf der Jahrhunderte haben dieselben so manche Änderungen erfahren. So waren die Türme in der romanischen und gotischen Zeit regelmäßig mit einfachen Satteldächern bedeckt. Als aber der nun folgende Renaissancestil aufgenommen wurde und gegen Ende des 17. Jahrhunderts der Barock- und Rokokostil in den Kirchen seinen Einzug hielt, wurden die meisten der bestehenden alten gotischen Kirchen dem Geschmacke der Zeit entsprechend umgestaltet und dabei die Türme mit Kuppeln in allen möglichen Formen versehen, um sie besonders den gesteigerten Ansprüchen auf prunkvolle Ausstattung anzupassen. Die Vorliebe des Barock- und Rokokostiles für schwungvolle Linien spricht sich auch an der Turmbedachung aus. Die von der Renaissance überkommene Turmzwiebel wird immer reicher ausgestaltet, wobei aus der unteren Hauptkuppel noch mehrere kleinere Kuppeln entspringen. Nicht selten finden wir oben noch einen Aufsatz mit Fensteröffnungen, der als Laterne bezeichnet wird.

Die nebenstehenden Skizzen (Abb. S. 155) zeigen die große Mannigfaltigkeit dieser Kuppelformen einiger Landkirchen des Chiemgaues an folgenden Orten: 1. Truchtlaching, 2. Maria Eck, 3. St. Wolfgang, 4. Ettendorf, 5. Erlstätt, 6. Inzell, 7. Gaden, 8. Haslach, 9. Anger, 10. Waging, 11. Reit im Winkel, 12. Umrathausen, 13. Traunstein, 14. Rimsting, 15. Traunwalchen.

August Böhm

Denkmalpflege

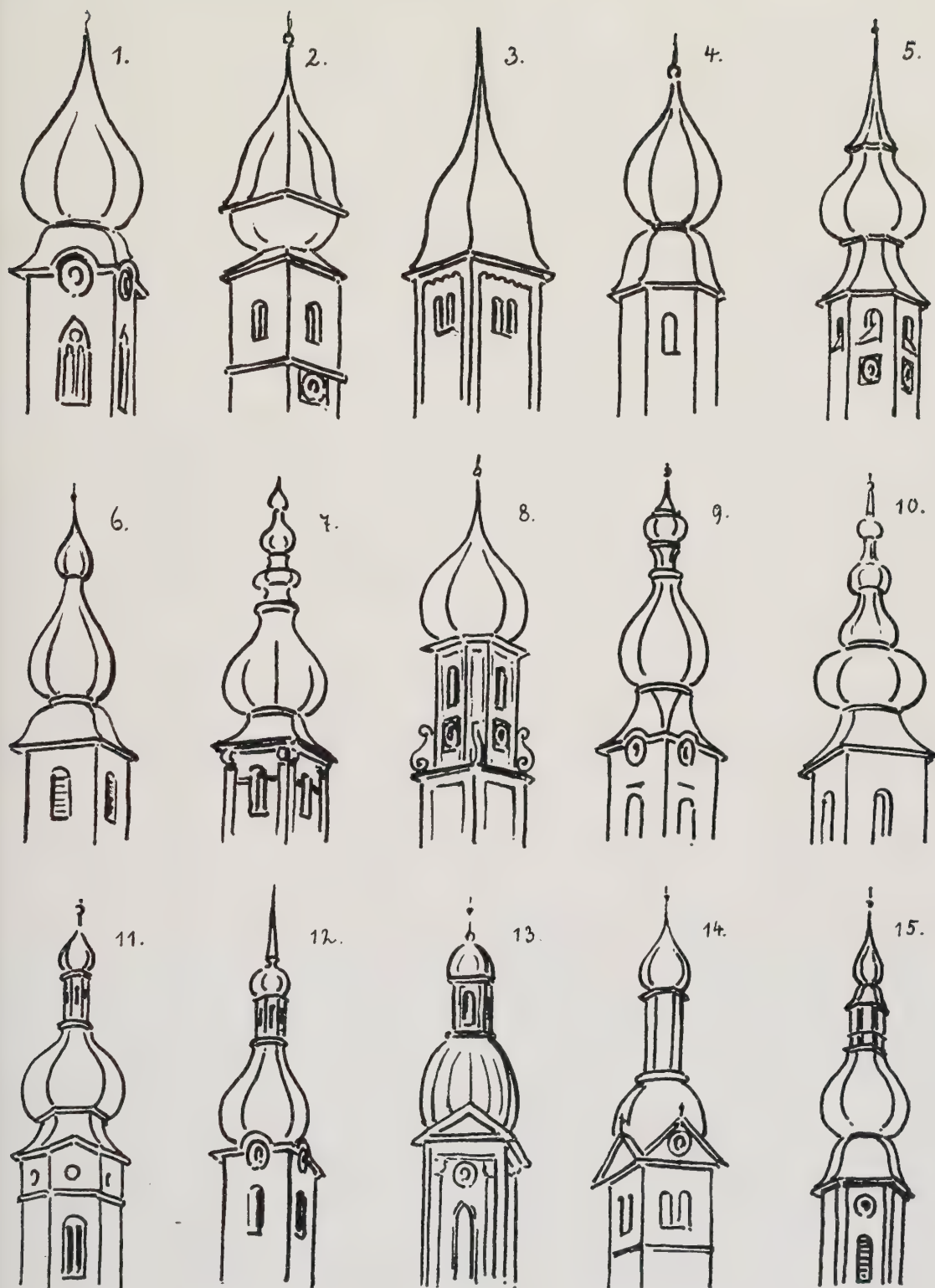
Das Innere der Stadtpfarrkirche zu Mindelheim ist 1933/34 unter Leitung des Landesamtes für Denkmalpflege einer sachgemäßen Restaurierung unterzogen worden. Es galt, die kleinlich zerstreute Raumwirkung, die durch die Schablonemalereien und gemusterten farbigen Fenster der 1860–67 im Geiste der Romantik durchgeführten sogenannten „Restaurierung“ hervorgerufen worden war, aufzuheben und eine künst-

lerisch befriedigende Einheitsstimmung zu schaffen. Auf dem Grundton „Kalkweiß“ als zusammenschließender Unterlage ist der Raum mit seiner Gliederung an den Wänden durch Lisenen und der Gewölbe durch Gurten in zwei bis drei Farbtöne gestimmt worden. Vor allem sind die unschönen gemusterten Glasfenster durch farblose Antikverglasung ersetzt worden. Als Krönung der Innenrestaurierung entstanden zwei Neuschöpfungen christlicher Gegenwartskunst, die beiden Freskengemälde am Chorbogen und der Hochaltartabernakel. Schon 1906 ist von seiten des Generalkonservatoriums der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns ein Gutachten dahin erstattet worden, daß eine figürliche Bemalung des Chorbogens empfohlen wird, und zwar durch den Restaurator der Corneliusfresken in der Münchener Ludwigskirche, Prof. August Spieß. Nun ist die Ausführung Kunstmaler Prof. Gebhard Fugel übertragen worden. Die leeren Flächen des Chorbogens über den Seitenaltären sollten eine künstlerische Belebung erfahren. Auf der linken Seite ist das große Geschick der Heilsgeschichte, die Geburt Christi, dargestellt (Abb. S. 156). Dem Künstler ist es gelungen, den Vorgang der hl. Nacht in seiner ganzen beseligenden Stimmung ergreifend zu schildern. Maria und Joseph sind in Anbetung des göttlichen Kindes versunken, der Lichtstrahl des Sternes von Bethlehem fällt auf das Christkind, und ein darüber schwebender Engel nimmt teil an der Anbetung des Heiles der Welt, als Bote vom Himmel gesandt.

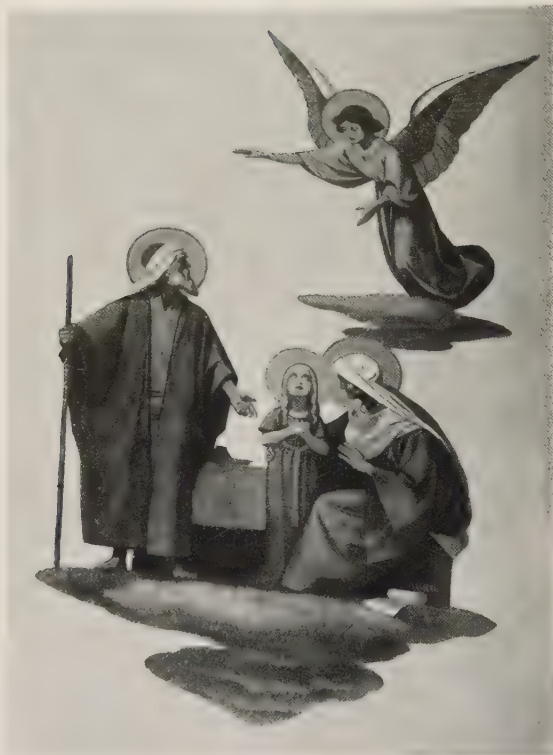
Auf der rechten Seite schildert Prof. Fugel die hohe Berufung der kleinen Maria, die ihr von seiten der Vorsehung zuteil wird (Abb. S. 156). Visionär schaut die Hochgebenedeite, hier gezeichnet als kleines Mädchen noch, umgeben von dem Elternpaar Joachim und Anna, ihre wunderbare Bestimmung vor dem Tempelgang. Der oben schwebende Engel leitet wie sein Gegenüber in der Darstellung der Geburt Christi mit leichtem Schwung in die Rhythmik des ansteigenden Chorbogens über.

Der Hochaltartabernakel ist ein Werk des Münchner Goldschmiedes Max Kraus † (Abb. S. 157). Die Anlage zerfällt in zwei Hauptteile: in den geschlossenen zweitürigen Unterteil, das Repositorium für Pyxis und Custodia, und in den oberen offenen Aussetzungsthronos. Alles ist handgearbeitet und in schöner getriebener Metallarbeit ausgeführt. Die Motive der Tabernakeltürchen bewegen sich in symbolischen Hinweisen auf das allerheiligste Sakrament, in stilisierten Trauben mit Weinranken und Ähren. Die Rückwand des Thronos zeigt in reicher Strahlengloriole, die sich aus mehreren konzentrischen Kreisen zusammensetzt, den Namen Jesus. Der Baldachin darüber wird von zwei schlanken Säulchen gestützt und mit einem Kreuz zwischen zwei Voluten bekrönt. Überall redet die malerische Technik des Kunsthandwerks eine anziehende Sprache. Alles Harte und jede fabrikmäßige Schablone sind glücklich vermieden. So prangt in leuchtender Vergoldung der Tabernakel als liturgisch würdiger und künstlerisch schöner Mittel- und Brennpunkt sowohl im Altarhochbau als auch im gesamten kirchlichen Raumbilde, als eine freie und selbständige Lösung kirchlicher Gegenwartskunst.

Richard Hoffmann



KUPPELTÜRME IM CHIEMGAU
ZEICHNUNGEN VON AUGUST BÖHAIMB-MÜNCHEN



GEBH. FUGEL: BERUFUNG DER KLEINEN MARIA
Wandfresko in der kath. Pfarrkirche in Mindelheim (Schw.)



GEBHARD FUGEL: GEBURT CHRISTI
Wandfresko in der kath. Pfarrkirche in Mindelheim (Schw.)

Bücherschau

Leo Sternberg: Der Dom zu Limburg in der Entwicklungsgeschichte der rheinischen Kunst. Limburg an der Lahn. Verlag Gebr. Steffen. 1935.

Im Jahre seines siebenhundertjährigen Jubiläums hat der Dom zu Limburg an der Lahn seine klassische Monographie erhalten. Aus der Feder eines Mannes, der in seinem Schatten aufgewachsen, dessen ganzes Leben und Werden von ihm wesentlich mitbestimmt worden ist, von dem Dichter Leo Sternberg. Dessen eigentliche Stärke in der Epik liegt, und der hier das gewaltige Epos des Domes seiner Vaterstadt gedichtet hat, des Domes, der wie kein anderer unter den deutschen Domen tatsächlich ein Heldenepos ist und nicht wie etwa der Mainzer oder Speyrer Dom nur vom Heldenepos des deutschen Mittelalters umwittert wird.

Die klassische Monographie des Mainzer Domes konnte ein Prälat Schneider schreiben, dessen Gelehrtenart gerade so viel von Künstlerart beigemischt war, als notwendig ist, um mehr als nur „Kunstphilologie“, die des Limburger Domes nur ein Mann, dessen Künstlerart so viel von Gelehrtenart beigemischt ist, um statt eines „Kunstfeuilletons“ lebendige Kunstgeschichte zu geben. Keine Begabung war dafür glücklicher als die epische; denn der Epiker wird stets ein Liebhaber der Geschichte und ein Kenner sein, Uhland ist so sehr Gelehrter gewesen wie er Epiker war.

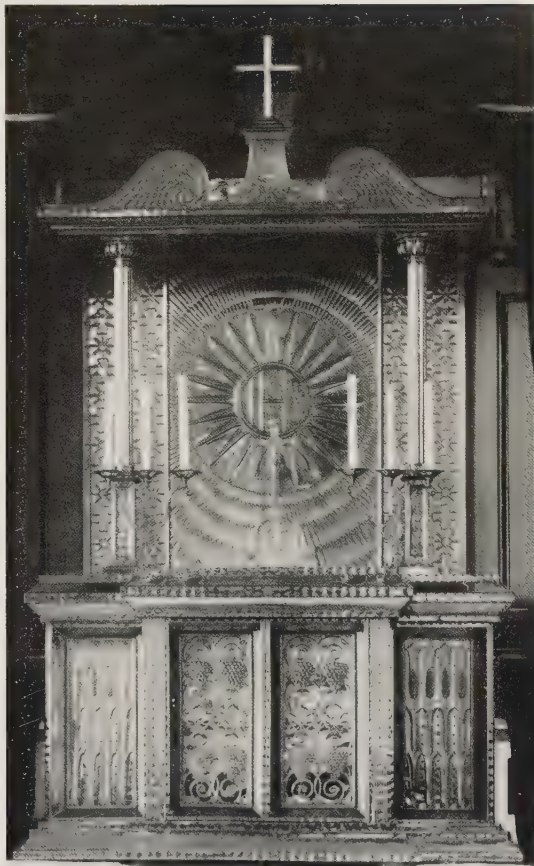
Und wenn Leo Sternberg sein wundervolles und von dem Verlag glänzend ausgestattetes Buch

„Der Dom zu Limburg in der Entwicklungsgeschichte der rheinischen Kunst“ genannt hat, so ist das eigentlich viel zu bescheiden. Richtiger wäre der Untertitel „in der Entwicklungsgeschichte der abendländischen Kunst“; denn er schreitet so ziemlich deren ganzen Bezirk ab, um seinen geliebten Dom in jedem Betracht ins rechte Licht und in den rechten Zusammenhang zu rücken. Und auch dieser Untertitel erschöpft eigentlich noch nicht die Fülle des bei diesem Bemühen Gebotenen! Denn das Kunstgeschichtliche hebt sich bei Sternberg von dem noch größeren Hintergrunde des Geistes- und Seelengeschichtlichen ab. Es steckt ein gut Stück von der Kulturgeschichte des Mittelalters — und im weitesten Sinne — in diesem Buch von noch nicht 200 Seiten! In die die der Landschaft und des Platzes meisterhaft verwoben ist. Denn bei aller Weltenweite ist das Buch doch ein Heimatbuch im echten Sinne. Es ist ein Problem für sich und ein erstaunliches Phänomen, wie der Genius loci und ganz besonders der Genius des Domes den Sohn dieser uralten, dieser Spitzweg- und Raabestadt geformt haben! Von den Kirchen der engeren Heimat, von den „Lahnkirchen“, geht Sternberg aus und zeigt auf, wie und aus welchen Elementen der „Lahntypus“ geboren wird, den er in der Lubentiuskirche in dem Limburg benachbarten Dietkirchen erstmalig verkörpert sieht, um dann besonders dem Emporenbau von seiner Geburtsstätte in der Normandie aus liebevoll nachzugehen in seiner Entwicklung in Nordfrankreich und den Rheinlanden. Denn Sternberg sieht gerade im Emporenbau ein wichtiges, stilbildendes Prinzip der Gotik, so

wichtig wie die „Strebebogen, Strebepfeiler und Gewölberippen“. Und er zeigt gerade an ihm, wie sich die Gotik aus der Romanik logisch entwickelt. Gegenüber der Auflösung der Außenwände durch die Gotik schreibt er der Auflösung des Raumes, der Wandlung der Nebenräume, insbesondere auch der Dachräume der Seitenschiffe zu „Raumbestandteilen des Mittelschiffs“ entscheidende Bedeutung für die Entwicklung der Gotik zu. Und weist das im einzelnen sehr fein an der Johanneskirche zu Niederlahnstein, der Lubentiuskirche zu Dietkirchen, denen von Sinzig, Andernach und Boppard nach. In ihren Emporenanlagen sieht er „zur Gotik drängende Baukräfte schon in Gestaltungsformen romanischer Frühbauten“. Es ist ein wertvoller Beitrag zu dem interessanten Kapitel von der „heimlichen Gotik“, den Sternberg hier liefert. Eine von ihr herkommende „gefühlsmäßige Unterströmung“ läßt nach ihm „gewisse Bauformen aus dem konstruktiven Rüstzeug der Franzosen ohne eigentliche Zielstrebigkeit aufnehmen“, die den im Romanischen erhaltenen Stilwillen allmählich zur Reife brachten. Die „aufgelockerte Spätform“ des „Übergangsstils“ ist für Sternberg das letzte Wort der deutschen Romanik, am reinsten offenbart im Limburger Dom.

Nach ihm ist nur noch „die endgültige Übernahme des gotischen Systems als solches“ möglich, wie sie gerade in dem Augenblick erfolgt, in dem der Limburger Dom seiner Vollendung entgegengeht. Und hier hätte vielleicht die Tatsache schärfer unterstrichen werden können, daß der „gallische Sprung“ im deutschen Kolonialland im Osten doch früher und entschiedener getan wird als gerade im deutschen Westen, in den deutschen Rheinlanden! Wie es anderseits vielleicht doch nicht unangebracht wäre, zu betonen, daß der „französische“ Stil der Gotik doch eben die Schöpfung der germanischen Provinzen Frankreichs gewesen ist und germanischer „Franzosen“! Suger von St. Denis trägt ja genau so einen germanischen Namen wie Villard de Honnecourt! Wenn mit der Gotik — nun im umfassenden Sinne einer Kultur — übernationale Ideen zur Herrschaft kommen, so sind diese doch mindestens sehr stark germanisch begründet. Es ist ein ewiger Wunschtraum der germanischen Seele, der in ihnen für eine kurze, glänzende Epoche der abendländischen Geschichte seinen Ausdruck findet. Und viel von den Stoffen, die unsere Epik aus Frankreich übernahm, ist ja eigentlich germanischen Ursprungs und kehrt damals gewissermaßen nur wieder in die Urheimat zurück. Um in ihr neu eingedeutscht zu werden, wie das Sternberg selbst so schön ausführt. Nicht nur für die Dichtung, sondern auch für die Plastik. Und nicht zuletzt für die Baukunst, in der ihm der Limburger und Straßburger Dom die „Synthese der besten geistigen und seelischen Kräfte beider Völker“ darstellen.

Eingehend wird die „Vorgeschichte“ des Limburger Domes erörtert, wobei auch das Geschlecht seiner Begründer, der „Konradiner“, eine feinsinnige und verdiente Würdigung erfährt, insbesondere jener gewaltige Konrad Kurzbold, von dem das dichterische Gedächtnis verlorengegangen ist, „nicht aber jenes Denkmal, das der Meißel des bildenden Künstlers ihm gesetzt, eine Dichtung aus Stein, die alles Verlorengegangene aufwiegt, weil es uns den Mythos bewahrt, der von diesem Weisen und Kämpfer im Herzen des Volkes lebte: Sein Grabmal“.



MAX KRAUS †, MÜNCHEN: HOCHALTARTABERNAKEL IN DER KATH. PFARRKIRCHE IN MINDELHEIM (SCHWABEN)

Kurzbold hat die alte Burgkirche seines Stammsitzes in das Chorherrnstift verwandelt, das in seinem Patron St. Georg, dem Patron der Ritterschaft, noch die Erinnerung an jene Urzeit bewahrt. Was Sternberg über sein Grabmal sagt, gehört zu dem Besten des ganzen Buches. Der „idealistische“ und der „realistische“ Porträtstil werden nach Ursprung und Ziel gleich vortrefflich charakterisiert und belegt. Der Kurzboldmeister ist nach Sternberg ein Mittelrheiner, der auch das Taufbecken des Domes, die figürliche Plastik des Wetzlarer Chorpolygons und das Paulusrelief an der Paradiespforte des Domes zu Münster geschaffen hat.

Auch Heinrich von Isenburg, Konrads späterer Erbe und Erbauer des neuen Domes, erfährt mit seinem Geschlecht eine kundige Würdigung. Sein Reichtum, der die wirtschaftliche Grundlage zu dem gewaltigen Unternehmen lieferte, wird erwähnt, aber sehr richtig betont, daß man die Wirtschaft als Grundlage der Kultur im Mittelalter nicht überschätzen dürfe. Sehr fein bemerkt der Verfasser, daß „der mittelalterliche Mensch für das, was wir als ‚Wirtschaft‘ bezeichnen, überhaupt keinen Sinn hatte, sondern derart in der Hingebung an das Vorgestellte lebte, daß es nicht nur die treibende Kraft, sondern das eigentlich

Wirkliche für ihn war, dem alle Sehnsucht, sein Glaube und sein Kampf gehörte“.

Daß unter den Isenburgern ein bedeutender Minnesänger zu finden ist, erscheint Sternberg mit Recht für das Verständnis des Limburger Doms ebenso wichtig wie, daß „das Märchen des Orients ihre Phantasie frühzeitig gefangen genommen hat“, was sich in ihrer Namenswahl (Salentin und Robin) ebenso dokumentiert wie in dem einzigartigen Bau der Matthiaskapelle in Cobern, der dem Limburger Bau bei aller Verschiedenheit doch im Geiste so nah verwandt ist!

Die feine Analyse des Außenbaus, zu der Nötre Dame zu Tournai, Santa Maria zu Manresa und mit ganz besonderer Berechtigung der Mont St. Michel herangezogen werden neben vielen anderen näher und weiter verwandten Bauwerken, gipfelt in der Charakterisierung des Limburger Domes als „Vision“, in der „Kunstschöpferisches und Religiöses eins geworden sind“.

Das Kapitel „Der Innenraum“ erörtert eingehend die kunsthistorischen Beziehungen und die Frage nach den Vorbildern, wieder mit Heranziehung eines umfassenden Vergleichsmaterials wie Quistreham, Noyon, Tournai, Mouzon, Laon mit dem Ergebnis, daß der Limburger Meister, ungeachtet des Vorhandenseins auch anderer Anregungen, doch im Wesentlichen in Laon sich inspiriert hat. Wobei sehr fein auf die Durchdringung der Einflüsse von der Normandie und Champagne wie vom Niederrhein in den Bistümern von Tournai, Noyon und Laon hingewiesen wird und auch die rheinischen Vorstufen wie St. Martin zu Köln und Heisterbach zu ihrem Rechte kommen und auch die normannischen Vorbilder noch einmal gebührend bewertet werden. Mit dem Endergebnis freilich, daß das Lichtwunder des Limburger Raumes doch letzten Endes als „das geistige Eigentum seines Schöpfers betrachtet werden muß und keineswegs als Kopie irgendeines anderen, uns unbekannt gebliebenen Bauwerks angesehen werden darf“! Der Limburger Meister ist ganz ein Eigener und sein Werk ist aus einem Guß.

Denn die bisherige Meinung von einem Einschnitt in der Bauführung, von der Beteiligung eines zweiten Meisters wird von Sternberg mit überzeugenden Gründen ad absurdum geführt! Unregelmäßigkeiten im Grundriß vor allem, „Verlegenheitslösungen“ im Ostbau waren die Hauptstützen der bisherigen Auffassung, die eine Naht zwischen Langhaus und Querhaus mit Chor finden wollte, Sternberg entkräftet die dafür vorgebrachten Gründe Punkt für Punkt und beweist, daß die „schöpferische Einheit von Chor- und Langhaus nicht zweifelhaft sein kann“. Der Nachweis, daß „der Limburger Meister sich geradezu durch geniale Unbekümmertheit auszeichnet“, ist restlos gelungen. Die gleichen künstlerischen Freiheiten finden sich gleichmäßig an allen Teilen des Baus! Der Limburger Meister ist wirklich ein Meister des „Unregelmäßigen“! Der mit Vorbildern und Lehnformen frei schaltend „ein völlig Neues schuf, das sich nicht in reale Einzelteile auflösen läßt, die verschiedenen Meistern zugeschrieben werden können“. Mit vollem Recht sagt Sternberg: „Es gibt Baugedanken, an denen der Anteil eines anderen schlechterdings unmöglich erscheint. Es sind Träume. Und wann wurde ein unterbrochener Traum je von einem anderen zu Ende geträumt? ... Man braucht sich nur das Außenbild auf dem Lahnfelsen zu vergegenwärtigen, um zu erkennen, daß der hier verwirklichte Bauplangedanke in der

Vision eines romantischen Kopfes bestand, von dem es keine Brücke zu einem zweiten Meister gab — weil sein Geheimnis — wie bei dem wahrhaft Schöpferischen überhaupt — nicht ergründbar ist.“

Wieder unter Heranziehung eines gewaltigen Materials wird die Frage nach der Persönlichkeit des Meisters untersucht. Sie geht aus von dem Baumeisterbildnis am Portal, das dem Stifterbildnis gleichwertig gegenübergestellt ist. Die Angaben über das mittelalterliche Baumeistertum, insbesondere über die „Labyrinth“ in französischen Kirchen — in Deutschland ist nur eines in St. Severin in Köln erhalten — sind überaus wertvoll. Ein Irrtum freilich ist es, wenn Sternberg Meister Vingerhut von Gelnhausen den „ersten nennt, der sich mit seinem Namen an dem Werk selbst verewigt hat“! Der erste ist „Magister Wolbero“, der Erbauer von St. Quirin zu Neuß, 1209.

Der Schule des Limburger Meisters schreibt Sternberg dann die Abteikirche in Werden an der Ruhr und St. Peter zu Bacharach zu, während er Andernach als ein Frühwerk des Meisters selbst vor, das Chorhaus von Wetzlar als Spätwerk nach dem Limburger Dom ansieht und begründet. In Wetzlar läßt Sternberg auch seinen Mitarbeiter, den Schöpfer des Kurzboldgrabes wirken, dem er mit Recht auch das prachtvoll Limburger Taufbecken zuschreibt. Verdienstlich ist die ikonographische Erklärung seiner bisher undeutbaren Teile. Die dritte Figur auf der Taufe Christi wird richtig als dienender Engel erkannt, die übrigen Figuren als Vertreter der sieben Todsünden. Auch die anderen Zuschreibungen sind sehr einleuchtend, seine Charakteristik als eines „Suchers nach neuen Wegen“ treffend.

Eingehend nach Vorwurf, ikonographischen und stilistischen Gesichtspunkten werden die noch aus der Erbauungszeit stammenden ebenso wertvollen wie interessanten Wandmalereien behandelt, von denen die des Kreuzhauses „im Zeichen ungewöhnlicher Erfindung stehen“. Einflüsse von Brauweiler und Schwarzhof werden festgestellt. Aber es wird richtig erkannt, daß sich in Limburg „Formwille und Sinn für Monumentalität, die keine Verkleinerung aufkommen ließen, als stärker erwiesen haben“ als alle fremden Einflüsse. Beides ist typisch mittelhochdeutsch und im ganzen Umkreis der mittelhochdeutschen Kunst zu beobachten. Mit dem Salvatorbild der Vierung, das stark byzantinisch bestimmt erscheint, leitet Sternberg hinüber zu dem Domschatz, dessen romanische Stücke ebenfalls eine eingehende Würdigung erfahren: das Kreuzreliquiar Konstantins VII. und Romanos' II., die Kapsel für den Stab des hl. Petrus und das merkwürdige und einzigartige Bleireliquiar in Gestalt eines romanischen Kirchleins. Es ist Beiwerk, aber es gehört zur Vollendung des Bildes, das Sternberg von dem St.-Georgen-Dom zu Limburg entworfen hat, von dem P. Gilbert Wellstein in seinem schönen Geleitwort sagt, daß „er eine Welt für sich, ein Vorgebirg“ des jenseitigen Gottesreiches sei! T. K.

Hubert Jedin, Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung. 73 S., Tübinger theologische Quartalsschrift 116, 1935.

Auf diesen gut fundierten Aufsatz möchte ich besonders aufmerksam machen, weil er über die näheren Ursachen und den beabsichtigten Zweck des Dekrets Aufschluß gibt, das in der Schlußsitzung des Konzils von Trient am 3. Dezember 1563

angenommen wurde und das auch die Grundlage für den § 1279 des Codex iuris canonici bildet.

Über die Entstehung des Dekrets wußte man bisher gar nichts. Die „Bilderfrage“ entstand aus den Angriffen Zwinglis und besonders Calvins, die im Gegensatz zu Luther jedes Bild beseitigt wissen wollten und auch die barbarischen Bilderstürme in Deutschland, Schweiz und Frankreich verursacht haben. Daraus entwickelt sich eine immer vertiefte Kontroversliteratur, deren hauptsächlichste Vertreter Eck, Cochläus, Graf Alberto Pio von Carpi, Konrad Braun, Martin Perez von Ayala, Ambrosius Catharinus, Matthäus von Ory und Kardinal Cajetan sind. Auch künstlerische Dinge, wie zu große Entfernung von der Naturähnlichkeit und zu heftige Gesten wurden dabei angeschnitten, und daraufhin ein Madonnenbild in S. Maria Maggiore, das zu naturalistisch erschien, von Papst Paul IV. entfernt. Der strengere Geist der katholischen Reformation drängte vor allem auf einwandfreie Darstellung der göttlichen Personen und der Dreifaltigkeit. Braun stellt drei Postulate auf: keine profanen, keine apokryphen, keine lasziven Bilder mehr in den Kirchen. Der letzte Anstoß zur Formulierung von Grundsätzen ging allerdings von Frankreich aus, wo schwere, den Staat erschütternde Kämpfe durch die Hugenotten entstanden waren. Die Königinmutter, Katharina von Medici, suchte durch eine vermittelnde gallikanische Politik über die religiösen Zwistigkeiten, besonders auch in der Bilderfrage, hinwegzuhelfen. So wurden von der Bischofsversammlung von Poissy 1561 Reformkanones aufgestellt, denen am 11. Februar 1562 auf dem Kollegium in St. Germain en Laye eine „Sentenz“ folgte, die die theologische Fakultät der Sorbonne zu Paris verfaßt hatte. Sie ist bis in den Wortlaut die Vorlage für das Trienter Bilderdekret geworden. Unter den aus kirchen- und staatspolitischen Gründen schwierigen Verhältnissen in Trient gelang es der Zähigkeit des französischen Kardinals Guise noch am letzten Tage des Konzils die Annahme durchzudrücken.

Der Zweck war die Erlaubtheit und die Verehrung der Bilder herauszustellen und zwar wegen ihrer Beziehung auf die Prototypen. Der nördlich-abendländische, mittelalterliche Grundzug der Kunst als didaktische Absicht wurde vom Konzil ausdrücklich approbiert, und zwar im Gegensatz zur Lehre von Calvin, der nur Predigt und Schriftlesung anerkennen wollte. Die Formulierung in diesem theologischen Kontroversgegensatz hat aber auch die auf Jahrhunderte bestimmende Aufgabe der kirchlichen Kunst als Dienerin und Verteidigerin der besonders bestrittenen Dogmen über Mutter Gottes, Heilige, Reliquien, Sakramente, Eucharistie, Meßopfer, gute Werke, Papsttum festgelegt. Die Barockkunst ist keineswegs inhaltlich ausschließlich auf die Eucharistie eingestellt, wie dies vor kurzem behauptet wurde, sondern zieht in viel umfassenderem Sinne aus der speziell katholischen Lehre im Gegensatz zum Protestantismus seine starken geistigen Kräfte. Mit Recht sagt Jedin (S. 425): „Nicht nur spiegelt die Kunst die Theologie tatsächlich wieder, sie wurde daraufhin angelegt, daß sie die Kontroverstheologie unterstützte; sie sollte sie widerspiegeln.“ Die Bestimmung, daß keine „imagines falsi dogmatis“ aufgestellt werden dürften, schloß keineswegs Legendenbilder aus, wie dies manche Theologen vorher wollten. Das Profane und Laszive wurde zurückgedrängt, wie schon Paul IV. am „Jüngsten

Gericht“ die Blößen hatte übermalen lassen. Ungemein wichtig war die Bestimmung, daß das Aufsichtsrecht über die kirchliche Kunst den Bischöfen übertragen wurde und nur die Oberentscheidung dem Apostolischen Stuhl. Daß das Dekret das formale Kunstschaffen in eine bestimmte Richtung habe lenken wollen, glaubt der Verfasser durchaus verneinen zu müssen. Es ist im Hinblick auf die Katholiken, besonders die französischen, verfaßt. Die Künstler werden von den Bestimmungen nur sozusagen im Vorbeigehen erfaßt, vor allem im Verlangen nach einer gewissen Naturwahrheit in der Kunst („similitudo“). Das biblische Bild soll den ersten Platz in der Kirche einnehmen. Eine Absicht des Konzils richtunggebend auf die Kunst einzuwirken, lag nicht vor. Wie weit es tatsächlich auf die Kunst eingewirkt hat — die Frage wird niemand zu verneinen wagen —, wäre nach Jedin weiterer stilistischer Untersuchungen wert.

Ich konnte hier nur einen sehr allgemeinen Auszug aus den reichen Darbietungen geben. Wer künftig über diese Dinge schreiben will, wird an diesem ausgezeichnetem Quellenmaterial gespeist und übersichtlich zusammengestellten Aufsatz nicht vorübergehen dürfen.

Georg Lill

Deutsche Kunst. Süddeutsche Monatshefte, 33. Jahrg., Heft 3, Dezember 1935. Verlag Knorr & Hirth. München. RM. 1,50.

Seit dem Umbruch in Deutschland machen sich vom Staate und der Partei geförderte Ziele bemerkbar, eine neue deutsche Kunst zu schaffen. Wer über das Gewollte und bisher Erreichte unterrichtet sein will, möge zu dem vorliegenden Hefte greifen, das aus verschiedenen Gründen gut orientierend ist. Hubert Wilm zeigt theoretisch den Weg zur nationalen Kunst; er erstrebt eine Erneuerung im mittelalterlichen Sinne durch ein gehobenes und veredeltes Handwerk, das aber nur durch das Gemeinschaftsbewußtsein der nationalen Verbundenheit genährt sein kann. Als praktische Ergebnisse führt Alexander Heilmeyer, München, „die Stadt Adolf Hitlers“, vor. Er sieht in den Bestrebungen König Ludwigs I. „zuviel Reißbrett, Lineal und Zirkel, zuviel Nachahmung und geschichtliches Wissen“. Die Vollendung liegt in den Plänen Adolf Hitlers und seines Architekten Paul Troost, die „nichts mit klassizistischen Erinnerungen an die ludovicianische Epoche“ zu tun haben, sondern die richtige Form aufweisen, die „völlig selbständig aus dem modernen Zweckbau und der modernen Bautechnik heraus entstanden“ sei. Es sei eine künstlerisch-symbolhafte monumentale Form gewonnen. So sei der königliche Platz „edelste germanische Tektonik“ geworden, „Ausdruck des Macht- und Kulturwillens des Nationalsozialismus“. Über die Bauten in Nürnberg berichtet Hubert Schrade. Nürnberg sei wieder „wahre Sinnmitte des Reiches der Deutschen“ geworden. „Politische Kräfte, die nicht bauen können, sind keine echten politischen Kräfte“. Es sei dies kein ästhetischer Wille, sondern „Notwendigkeiten, die in Lebenswirklichkeiten gegründet“ sind. Die Plätze haben „nichts anderes zu sein als der Raum der politischen Soldaten in den Tagen ihrer Bezeugung“. Aus diesem Geiste würden die neuen Versammlungsanlagen im Luitpoldhain gestaltet. „Nürnberg sei ein Sinnbild, wie der Nationalsozialismus die Vergangenheit in den Wirkungsbereich der Gegenwart zu ziehen vermag.“ Der Architekt Paul Schmitthenner setzt sich mit Volkstum und Baukunst auseinander. Mit Recht sagt er: „Die Baukunst im neuen Reich wird

der Wertmesser dafür sein, wie weit wir zum Volkstum zurückgefunden haben.“ Über „die neuen Aufgaben der Museen“ berichtet Gustav Steinbömer wesentlich im Hinblick auf das „Inbeziehungsetzen von Kunst und Volk“. In schwierigen Gedankenführungen sucht Konrad Weiß den „Bewegungen des deutschen Kunstsinnens“ nachzugehen, wesentlich von historischer Beweisführung ausgehend. Mit jugendlichem Eifer untersucht Edgar Schindler die Frage, wie „die Kunst dem Volke“, besonders der Jugend, nahegebracht werden müsse. Und die „Aufgaben der Kunstkritik“ sieht Fritz Némitz im positiven und kämpferischen Sinne. Das Heft mit zahlreichen Abbildungen, die die Aufsätze begleiten, enthält somit viel Besinnliches über das, was im heutigen aktuellen Geschehen zu lösen mit heißem Bemühen erstrebt wird.

Georg Lill

NEUE BILDER FÜR ERST- UND OSTERKOMMUNIONEN

Das schwierige Problem, für Osterkommunion und Erstkommunion entsprechende künstlerische Andenken zu schaffen, wird von verschiedenen Verlagsfirmen zu lösen versucht. Erstklassige Kunst, Geschmack der breiten Massen und Billigkeit (das letztere heutzutage ja nicht zu übersehen) können in ihren Ansprüchen nicht völlig zum Decken gebracht werden. Die ideale Forderung wäre ein schönes graphisches Originalblatt, das womöglich noch handkoloriert sein müßte. Die wenigsten Religionslehrer werden sich dies finanziell leisten können. Zu wünschen wäre es, wenn vermögendere Eltern ihren Kindern zum Tage der hl. Kommunion von sich aus ein wertvolleres religiöses Dauerandenken an diesen schönen Tag schenken würden. In anderen Fällen muß die Reproduktion, die für Massenbedarf eben auch ihre Berechtigung hat, auf eine möglichst hohe Stufe gebracht werden.

Zwei reizvolle Blätter bringt Tilde Eisgruber für Kommunionandenken im Verlage der „Gesellschaft für christliche Kunst“ GmbH., München, heraus (Farbdrucke, Blattgröße 14,8×21 cm, Einzelpreis 15 Pf., 100 Stück RM. 13,50). Maria, kniend, führt ihr göttliches Kind dem knienden Knaben, resp. Mädchen entgegen. Die Bilder kommen kindlichem Empfinden entgegen, dabei sind sie treuherzig und poesievoll. Die Schwierigkeit, das Überirdische mit dem aktuellen Geschehen zu vereinfachen, löst die Künstlerin vor allem durch die Kunst der Farbe. Zarte pastellartige Töne verschmelzen die beiden Gegensätze des Irdischen und Überirdischen zu einer inneren Einheit. Dabei wird mit wohlüberlegtem Takt auf äußerliche Beigaben, wie Altar, Kirche usw. verzichtet und nur die Seelensprache zwischen Kommunionkind und himmlischen Personen zum Ausdruck gebracht. Nicht in gleicher überzeugender Weise ist die Lösung mit den Kommunionbildern von Hans Lang (Christuskind mit sieben Kindern) und Anton Figel (Christus, die Kommunion vier Kindern spendend) gelungen. Das

eine erscheint mir zu putzig, das andere gerade in den Kindern zu realistisch. Beide Bilder im gleichen Verlag. Farbdrucke (Lang, Blattgröße 19,5×26 cm, einzeln RM. —.24, 100 Stück RM. 22.—; Figel, Blattgröße 22,5×35,5 cm, einzeln RM. —.32, 100 Stück RM. 30.—). Das letztere wäre auch von einem Blatt von Professor Philipp Schumacher zu sagen, auf dem zwei Kommunionkinder ihr brennendes Herz dem sitzenden Christus darreichen. (Thomas-Druckerei, Kempen, Niederrhein, 4°, Farbdrucke, 100 Stück RM. 23.—.) Ich glaube, daß manchmal die Forderungen der Katecheten an eine zu weit getriebene Lehrbarkeit und Schaulbarkeit von seelischen und charismatischen Vorgängen schuld an Fehllösungen sind. Man kann eben die Weihe des Herzens an Gott nicht mit realistischen Mitteln, sondern nur mit ganz subtilen künstlerischen Mitteln, die vielleicht für das Kindesalter noch nicht faßlich sind, darstellen. Ein anderes Blatt des letzteren Verlages von Wilhelm Sommer umgeht die Schwierigkeit, indem es den göttlichen Hirten Lämmer zur Kirchenpforte geleiten läßt. Farbgebung und Komposition entsprechen neuzeitlichem Geschmack. Die Symbole in der Kirchenpforte sind farbig und kompositionell etwas aufdringlich.

M. J. Hummel, die beliebte klösterliche Malerin, legt vier Erstkommunionandenken vor (4°, Farbdruck, Verlag Ver sacrum, Rottenburg a. N., 100 St. RM. 23.—). Farbig sind sie auf kräftige, harmonische Pastellfarben angelegt, kompositionell wird eine gewisse Fernwirkung erstrebt, weil sie als gerahmte Stufenbilder gedacht sind. Aus der eigentlichen Art der Künstlerin, dem kindlichen und auch putzigen Wesen sind zwei Bilder erwachsen: das Christuskind, das auf einer Patene die Hostie darbietet, und das Christuskind mit der Weltkugel, das, von zwei kerzentragenden Engeln begleitet, Altarstufen herabschreitet. Eine gewisse Verklärung liegt über dem Kindlichen. Stärker geht es in seelische Gebiete in dem Blatt: Marienkind, eine Halbfigur eines Kommunionkindes mit Kerze. Am tiefsten und liturgisch am stärksten ist die Johannesgruppe: Christus, die Hostie brechend, und an seine Schulter gelehnt der Liebesjünger Johannes. Sind die anderen drei Bilder mehr auf das vorübergehende Altersverständnis des zehnjährigen Kindes eingestellt, wenn auch mit aner kennenswert guten künstlerischen Mitteln, so wird das letztere Bild mit seiner Auffassung auch dem Erwachsenen noch nach Jahrzehnten religiösen Geist in künstlerisch reifer Gestaltung vermitteln können.

Der gleiche Verlag hat ferner vier Serien Osterkommunionzetteln von Luise Hoff verlegt (Kl.-8°, 1000 St. RM. 5,30 resp. 6,50). Zwei Serien bringen Scherenschnitte mit Darstellungen aus dem Leben Jesu und der Passion, zwei andere verschiedene kultische Darstellungen Christi und der schmerzhaften Mutter in Halbfiguren. Es sind ausdrucksvolle, künstlerisch gut gestaltete Eigenschöpfungen, die manchem Oberflächlichen auf diesem Gebiete vorgezogen werden sollten.

Georg Lill

Für die Schriftleitung verantwortlich: Dr. Georg Lill, München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2; Dr. Michael Hartig, München; Dr. Richard Hoffmann, München. — Für den Anzeigenteil verantwortlich: Karl Rexhausen, München. — D. A. IV. Vj. 1935 3866 (zur Zeit ist Anzeigen-Preisliste Nr. 1 gültig). Verlag: Gesellschaft für christliche Kunst, Kunstverlag, GmbH., München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2. — Druck: F. Bruckmann AG., München.

Bezugspreis halbjährlich RM. 8.— franko; Einzelhefte RM. 1.75; Postscheckkonto München 1440.



ALBERT BURKART, MÜNCHEN:

SIMON VON CYRENE HILFT JESUS DAS KREUZ TRAGEN.

V. KREUZWEGSTATION IN DER KATHOLISCHEN PFARRKIRCHE IN HEIDENHEIM A. D. BRENZ (WÜRTTEMBERG)
TAFELGEMÄLDE.



Phot. Kunsthistor. Seminar, Marburg

ADAM KRAFFT: DER 2. FALL

Aus den 7 Fällen des Johannes-Friedhofes in Nürnberg. Um 1505. Die ältesten bildlichen Vorläufer unseres Kreuzweges

DER KREUZWEG ALS KIRCHENEINRICHTUNGSSTÜCK EINST, JETZT UND IN ZUKUNFT

Von MICHAEL HARTIG

Die Kreuzwegstationen sind wohl das schwierigste künstlerische Einrichtungsstück für ältere Kirchen. Sie fallen so leicht und so oft aus dem Rahmen des Gesamtbildes heraus, ja stören dasselbe nicht selten beträchtlich. Auch für neuere Kirchen und selbst für ganz neue bildet ihre Gestaltung wie ihre Unterbringung ein noch vielfach ungelöstes Problem. Die Kunst steht häufig unter dem Drucke eines von alters her übernommenen Schemas. In neuester Zeit ist dasselbe bereits erfolgreich in der Gebetsform des Kreuzweges durchbrochen und überwunden worden. Die Kreuzwegkunst hat auch schon einige praktische Wege gefunden, den Kreuzweg originell aufzufassen und wiederzugeben, seine künstlerische Wirkung mit der Rahmen- und mit der Raumfrage in Einklang zu bringen, ohne dabei die kirchlichen Vorschriften außer acht zu lassen oder dem praktischen Zwecke des Kreuzweges Abbruch zu tun.

Über den Kreuzweg selbst und seine Geschichte gibt es genügend Schrifttum. Am bekanntesten ist die sehr wertvolle Arbeit des verstorbenen Bischofs Dr. Paul W. Keppler von Rottenburg: Die 14 Stationen des hl. Kreuzweges, welche bei Herder bereits die vierte Auflage erlebt hat. Nicht weniger ausgezeichnet ist das Werk von Thurston Herbert, das A. Bourdinhon unter



AUGSBURGER STECHER UM 1760
DIE FÜNF ERSTEN STATIONEN
Gebetbuchbildchen



DEUTSCHER STECHER UM 1680
I. STATION
Einer der ältesten Kreuzwege. Gebetbuchbildchen



KLAUBER-AUGSBURG: II. STATION MIT
SPRUCHBÄNDERN
Gebetbuchbildchen. Um 1750



T. W. X. KLAUBER-AUGSBURG
II. STATION
Gebetbuchbildchen. Um 1760

STATIO XIII.

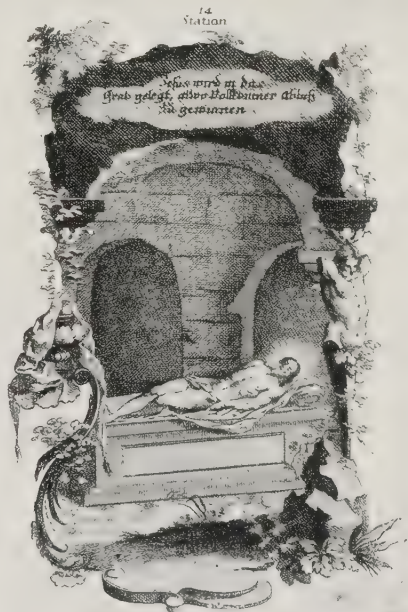


Reposita est hæc Spes mea in sinu meo.
Iob. C. 19. v. 27.

C. Prind. S. Cez. M.

G. B. Göz fec. Aug. V.

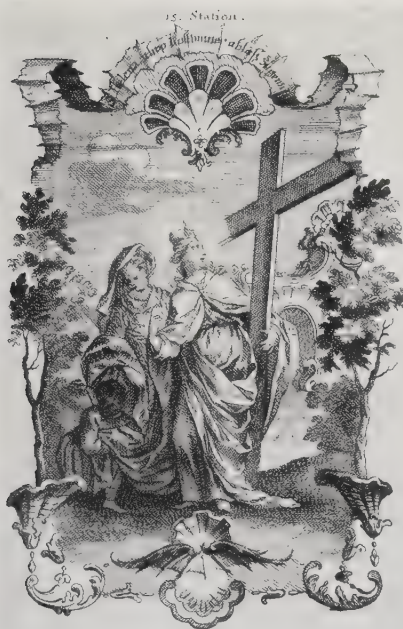
G. B. GÖZ-AUGSBURG: XIII. STATION
Gebetbuchbildchen. Um 1760



C. P. S. C. M.

Göz et Klauber Lith. Sc. et exc. 1760

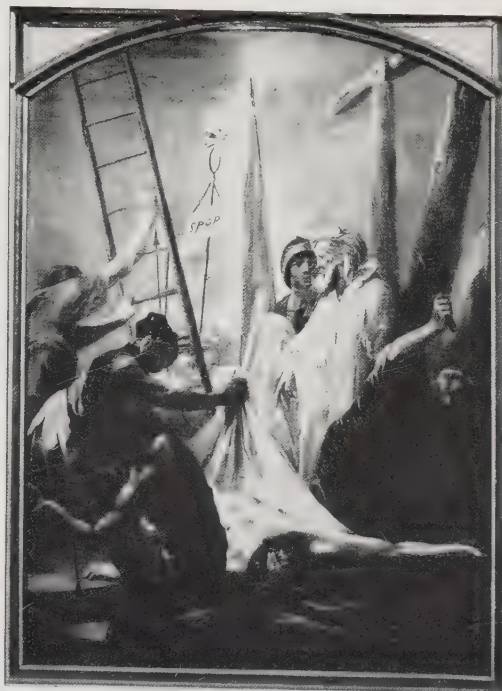
GÖZ UND KLAUBER-AUGSBURG
XIV. STATION
Gebetbuchbildchen. Um 1760



C. P. S. C. M.

Göz et Klauber Lith. Sc. et exc. 1760

GÖZ UND KLAUBER-AUGSBURG
XV. STATION: HL. HELENA
Gebetbuchbildchen. Um 1760



Phot. Bayer. Landesamt f. Denkmalpflege, München

CHRISTIAN WINK: XI. STATION
Ölgemälde. Geltolfing, Bez.-Amt Straubing (Ndb.)
Um 1770

dem Titel „Le chemin de la Croix“ in das Französische übersetzt hat (Paris 1907). Die grundlegende Arbeit von X. Barbier de Montoult, *Iconographie du Chemin de la Croix* (Paris 1867) ist natürlich etwas veraltet. Auch über die Kreuzwegandacht sind wir durch eine Studie von Nicolaus Paulus unterrichtet worden, welche 1895 im *Katholik* erschienen ist, und dann noch viel ausführlicher durch P. Alois Kneller S. J., welcher 1908 als Ergänzungsheft der *Stimmen aus Maria Laach* eine ausführliche Geschichte der Kreuzwegandacht von den Anfängen bis zur völligen Ausbildung geschrieben hat (Freiburg, Herder). Das Büchlein von Düsterwald: *Der hl. Kreuzweg zu Jerusalem und die Kreuzwegandacht*, hat bereits die dritte Auflage erlebt. Nur über die Kreuzwegkunst fehlt bisher eine praktische Arbeit. Das von J. Scheuber 1923 in der Gesellschaft für christliche Kunst herausgegebene Schriftchen geht nur auf einige Kreuzwege aus der Zeit von 1890—1915 etwas ein und bringt davon ziemlich viele Abbildungen. Es ist merkwürdig, wie bisher alle einschlägigen Werke am Kreuzwege vorübergingen, ohne ihn auch nur zu erwähnen, z. B. die sonst so wertvolle Arbeit Heinrich Bergners über die kirchlichen Kunstaltertümer Deutschlands, von der ausgezeichneten Realenzyklopädie der christlichen Altertümer von Frz. X. Kraus gar nicht zu reden. Man kann bei ihnen zur Entschuldigung auf die Tatsache hinweisen, daß unsere Kreuzweg-Kirchenkunst erst nur wenig über 200 Jahre alt ist. Dr. Martin Riesenhuber hat 1924 ein treffliches Buch über die kirchliche Barockkunst in Österreich geschrieben. Da findet man wirklich alles Mögliche und mustergültig geordnet, aber über den Kreuzweg findet man nichts, obwohl Österreich viele wertvolle Kreuzwege aufweisen kann. Selbst die so fleißige Inventarisierung der Kunstdenkmäler vergaß bis in die allerletzte Zeit fast überall den Kreuzweg, trotzdem, wie wir sehen werden, ganz bedeutende Künstler Kreuzwege geschaffen haben, welche fast alle noch in den Kirchen hängen.

Um die Kreuzwegkunst von einst ganz kurz, wie es der hier gegebene Raum zuläßt, verstehen und würdigen und daraus Folgerungen für die Gegenwart und Zukunft ziehen zu können, müssen wir uns zunächst über das Wesen, die Geschichte und die kirchlichen Kreuzwegvorschriften etwas klar werden.

1. Die Vorgeschichte des heutigen Kreuzweges Der Kreuzweg außerhalb der Kirche

Auch bedeutende Gelehrte haben früher angenommen, der Kreuzweg sei schon in der alten Kirche, namentlich seit den Tagen Konstantins in Übung gewesen. Das ist durchaus unrichtig. Im ersten Jahrtausend kannte man wohl einen hl. Pilgerweg in Jerusalem, aber keine Spur von einer Begehung des Kreuzweges und seiner Einteilung in Stationen. Erst um 1187 tauchten zuerst Haltpunkte (Stationen) auf dem hl. Wege auf. Die ersten Anzeichen einer Nachbildung des Kreuzweges von Jerusalem, das heißt des Weges, welchen Christus vom Hause des Pilatus bis auf Golgatha gegangen ist, läßt sich erst zu Anfang des 15. Jahrhunderts feststellen. Bis dahin gab es schon seit der Karolingerzeit eine ganze Reihe von Nachbildungen des hl. Grabes, von Golgatha, aber nicht des Kreuzweges, wenn auch seit der Gotik zahlreiche Passionsbilder verschiedene Stationen des heutigen Kreuzweges wiedergegeben haben. Das fällt um so mehr auf, weil man damals in Europa in verschiedenen Kirchen Labyrinth angezeichnet und selbst eingebaut hat, welche Ersatz für eine Pilgerfahrt nach Jerusalem, also eine Art Kreuzweg sein sollten. Bekannt sind die Labyrinth der nordfranzösischen Dome von Amiens, Chartres, Bayeux und Reims. In Deutschland fand sich ein solches in S. Severin in Köln. Zuerst haben Pilger die Wegmaße des Kreuzweges von Jerusalem mitgebracht: Johann Palonner (gest. 1422) hat alle Entfernungen der damals bekannten Stationen gemessen, der Nürnberger Patrizier Martin Ketzler hatte bei seiner Heimkehr vom hl. Land (1477) die von ihm selbst angefertigten Maße verloren und hat deswegen 1488 nochmals eine Wallfahrt dort hin unternommen. Den ersten Kreuzweg hat wohl der Dominikanerpater Alvarus 1405 in seinem Kloster *Scala coeli* bei Cordoba eingerichtet. Er baute für die einzelnen Stationen eigene Kapellen; 1456 legte der Franziskaner Philipp von Aquila einen ähnlichen Kreuzweg in seinem Kloster an. Aus diesen Klöstern wanderte dann der Kreuzweg auf die Plätze der Städte. Wenn das Datum des Jerusalemberges vor dem Burgtor in Lübeck richtig ist (1468) so ist dort der erste Kreuzweg in einer deutschen Stadt errichtet worden. Zu Ende des 15. Jahrhunderts sind solche Kreuzwege schon sehr häufig, besonders auch in Deutschland; in Nürnberg erscheinen zuerst (1480/90) Bilder an den 7 Fällen des Kreuzweges, welchen Heinz Marschalk für den Weg vom Thiergärtnerort bis zum Johannesfriedhof angelegt hatte. Adam Krafft hat die Plastiken geschaffen (Abb. S. 161). Aus seiner Schule stammen auch die 7 Stationen (Fälle) des



JANUARIUS ZICK: VIII. STATION
Jetzt in Augsburg, St. Ulrichkirche, Um 1770



Phot. Naya, Venedig

DOMENICO TIEPOLO: VI. STATION
Venedig, Frariikirche

Beispiele großer gemalter Kreuzwegstationen bedeutender Meister



Phot. Bayer. Landesamt f. Denkmalpflege, München

JOHANN CHRYSOSTOMUS WINK: VII. STATION
In Biesenhard, Bez.-Amt Eichstätt (Mittelfranken). Um 1770

Kreuzweges in Bamberg (1507), von Tillmann Riemenschneiders Schülern die 4 Stationsbilder in Kitzingen, 3 auf dem Wege zum Kirchberg bei Volkach (1521).

Die Reformation hat der Kreuzwegliebe zunächst Halt geboten, aber durch die katholische Gegenreformation wurden hernach um so mehr Kreuzwege errichtet. Der von ihr genährte Bußgeist, der sich in Bußkreuzen und Bußprozessionen zur Geltung brachte, war der Kreuzwegandacht ganz besonders günstig. Überall wurden jetzt in den katholischen Ländern Stationswege oder Kalvarienberge namentlich in Verbindung mit Wallfahrtsorten angelegt, aber immer außerhalb der Kirchen, sehr gerne in Verbindung mit Stationskapellen. Diese Kapellen wurden dann fast durchgehends mit plastischen Darstellungen von Stationsbildern geziert. Noch ist eine große Reihe derselben am Rhein, in Franken, Bayern und Österreich, besonders auch in Steiermark und Kärnten erhalten, wo Erzherzog Ferdinand (Kaiser Ferdinand II.) viele hat aufrichten lassen. Die ganze Anlage dieser Kalvarienberge bildete gerne ein geschlossenes Ganze und endete zumeist mit der heutigen 12. Station, seltener mit dem hl. Grabe.

2. Die Kreuzwegstationen

Wenn wir die einzelnen Kalvarienberge nach ihrer Stationenzahl betrachten, begegnen uns zunächst die größten Verschiedenheiten; am meisten wurden nur 7 Stationen verehrt. In vielen Gegenden wurden statt der 7 Kreuzwegstationen 7 Fälle Christi unter dem Kreuze dargestellt. Diese 7 Fälle wurden auch mit den 7 Gebetsstunden des Breviers in Verbindung gebracht, und man stand nicht an den Plätzen der 7 Fälle still, sondern veranstaltete 7 Gänge. Diese Art der Andacht war schon um 1510 über ganz Deutschland verbreitet und sie findet sich heute noch in Rom, wo nach dem Beispiele des hl. Philipp Neri 7 Kirchenbesuche gemacht werden. Da und dort wurden statt der 7 Stationen nur 5 verehrt, an einigen Orten aber ihre Zahl bis auf 17, ja sogar bis auf 32 vermehrt.

Die heutige Einteilung des Kreuzweges nach Stationen und deren Zahl wurde zu Ende des 16. Jahrhundert durch Gebetbücher festgelegt. Das älteste hat Bethlem nach 1471 verfaßt, es wurde zuerst 1518 in Antwerpen gedruckt und erschien dann in zahlreichen Auflagen an den



NIEDERBAYRISCHER MEISTER: X. STATION
Auf Holz gemalt. Um 1700. Oberdingolfing, Bez.-Amt Dingolfing
Einer der ältesten gemalten Kreuzwege



Phot. Bayer. Landesamt f. Denkmalpflege, München

NIEDERBAYRISCHER MEISTER: KREUZWEG
Hinterglasmalerei. Um 1750—70. Roßhaupten, Bez.-Amt Bogen (Niederbayern)
15 Stationen. Einfachste Volkskunst



Klischee des Bayer. Landesamts f. Denkmalpflege, München

KREUZWEGANLAGE ZUM KÄPPEL BEI WÜRZBURG. XIII. STATION VON PETER WAGNER
Um 1760—1767. Eine der monumentalsten Kreuzweganlagen Deutschlands außerhalb der Kirche. Terrassen-
aufbauten mit doppelläufigen gebrochenen Treppen und Einzelkapellen

verschiedensten Orten. Er hat in diesem Büchlein eine Reihe von Stationen eingesetzt, welche er aus Rom und Jerusalem zusammengetragen hatte. Der Jesuitenpater Johann Paschasius gab 1568 in Löwen eine Kreuzwegsgebetsanweisung heraus, in welcher er einen langen und einen rechten Kreuzgang unterschied und den letzteren mit der heutigen 4. Station im Hause des Pilatus beginnen und mit der 14. auf dem Kalvarienberge enden ließ. Nebenbei erschienen Kreuzwegbüchlein mit 18, 19 und 25 Stationen. Die endgültige Regelung der Zahl und der Reihenfolge der Stationen ist das Verdienst des Priesters Christ. Adriani Cruys, meist Archidromus genannt, welcher seit 1565 Vorsteher eines Nonnenklosters in Delft war, dann durch die dortigen religiösen Kämpfe vertrieben wurde und 1585 in Köln starb. Er beschäftigte sich seit seiner Verbannung hauptsächlich mit der Erforschung des hl. Landes und gab eine damals sehr weitverbreitete Beschreibung Jerusalems heraus. Er ging dabei auch auf die Kreuzwegstationen ein und legte die ersten 12 der heutigen Reihenfolge fest; die 13. und 14. kamen dann nach ihm hinzu, an manchen Orten, in Tirol teilweise bis heute noch, eine 15.: die Auffindung des hl. Kreuzes durch Helena. Die jetzt allgemein übliche Bezeichnung „Kreuzweg“ hatte zuerst schon Paschasius 1568 aufgebracht gehabt; früher hatte man dafür die verschiedensten Namen, der beliebteste war seit Anfang des 16. Jahrhunderts „Geistliche Straß“ gewesen.

3. Die ersten Bilderfolgen des heutigen Kreuzweges

Um das Volk immer mehr für das Kreuzwegsgebet zu gewinnen, wurden dessen Andachtsbüchlein seit dem Ende des 17. Jahrhunderts meistens mit Kupferstichen oder Holzschnitten verziert; sie stellten die ersten Kreuzwegbilder in unserm Sinne dar; eines der ältesten und verbreitetsten war die „via crucis in 14 stationibus distributa“, welche unter dem deutschen Titel „Kreuz- und Liebesweg unseres Herrn Jesu Christi“ erschien und dann unzählige Male nach-



Klischee des Bayer. Landesamts f. Denkmalpflege, München

PETER WAGNER: XIV. STATION

Würzburg, Käppele. 1767. Mit der alten Hintergrundbemalung und dem alten ursprünglichen Gitter

gedruckt worden ist. Die Gebete wurden mehrmals verändert, besonders unter dem Einfluß des sehr verbreiteten „Himmlischen Palmgärtleins“ des P. Wilh. Nakatenus (gest. 1682); aber die Bilder blieben sich immer ziemlich gleich: das Titelblatt zeigte einen eingeschlossenen Kalvarienberg und auf demselben die 14 Stationen in Figurengruppen. Besonders im 18. Jahrhundert erschienen zahlreich Kreuzwegbüchlein mit Kupferstichen und damals haben verschiedene Stecher ganz selbständige Kreuzwegbilder herausgegeben. Die Augsburger Meister, welche in jener Zeit überhaupt den diesbezüglichen Markt beherrschten, standen der Zahl und der Kunst nach mit ihren Ausgaben obenan. Von den vielen seien hier nur genannt: eine Ausgabe von Joh. Klauber, welche die Hauptpersonen der einzelnen Bilder Bibelworte sprechen läßt (Abb. S. 162, 163); eine andere Ausgabe, welche Götz und Klauber unter dem Titel: Abbildung des Trost- und Ablaßvollen heiligen Kreuzwegs, das ist 14 Stationes des Leiden unseres Heylands Jesu Christi erscheinen ließen (Abb. S. 163); eine Ausgabe, welche G. B. Götz allein entwarf und selber ausführte, die schönste von allen (Abb. S. 163) und eine Ausgabe von Joh. Mich. Motz.



Phot. Bayer. Landesamt f. Denkmalpflege, München

FRÄNKISCHER MEISTER (URLAUB?)

VI. STATION

Wallfahrtskirche Dettelbach a. M. (Ufr.). Um 1770—80

Lebensgroße Figuren. Ölbild mit Holzrahmen



Phot. Bayer. Landesamt f. Denkmalpflege, München

MATTHIAS OBERMAYER: XIII. STATION

Öl auf Leinwand in farbigen Stuckrahmen mit den Leidenssymbolen. Um 1755. Kloster Windberg, Bez.-Amt

Bogen (Ndb.)

In Schlesien hat sich besonders der große Abt Bernhard Rosa von Grüßau um die Verbreitung des Kreuzweges bemüht, 1682 selbst ein weitverbreitetes Kreuzwegbüchlein herausgegeben. Auf seine Anregung hin ist in den Klöstern Grüßau und Himmelwitz noch vor 1700 eine Gemäldefolge der 14 Stationen von dem bekannten schlesischen Maler Michael Willmann hergestellt worden, die erste, welche bis heute überhaupt bekannt geworden ist.

4. Der Kreuzweg in der Kirche

Bis zum Ende des 16. Jahrhunderts war das Beten des Kreuzweges eine Privatandacht der Gläubigen. 1597 hat Clemens VIII., 1609 Paul V. und 1625 Urban VIII. den Franziskanern Kreuzwegablässe verliehen, und damit dieser Andacht einen etwas offizielleren Charakter verliehen; 1643 hat Urban VIII. die Franziskaner direkt aufgefordert, fleißig den Kreuzweg zu beten; der offizielle Charakter stieg und als 1686 Innocenz XI. ohne Beschränkung auf den Franziskanerorden den Kreuzweg mit Ablässen bedachte, war er damit ein wirkliches kirchliches Gebet geworden. Die Franziskaner hatten sich zunächst um dessen Verbreitung besonders angenommen; sie waren ja seit 1336 die von der Kirche bestellten Wächter am hl. Grabe in Jerusalem, haben dort für die Erhaltung des Kreuzweges die größten Opfer gebracht, und darum diese Andacht auch in die Welt hinausgetragen; der berühmte Kreuzweg von Monte Varallo, einer der berühmtesten der Welt, geht auf sie zurück. Das Generalkapitel in Rom hat 1688 ausdrücklich erklärt, daß die Kreuzwegandacht von den Franziskanern ausgegangen sei und daß sie dieselbe darum ganz besonders pflegen sollten. Sie haben die Kreuzwegandacht auch in die Kirche gebracht. Wenn 1726 Papst Benedikt XIII. erklären konnte, daß die Kreuz-



MÜNCHNER MALER: VII. STATION
Öl auf Leinwand mit vergoldeten Holzrahmen
München, Hl. Geistkirche. Um 1760



Phot. M. Grimm

BAYERISCHER MEISTER: XII. STATION
Öl auf Leinwand mit originellen Holzrahmen, welche
alle verschieden sind. Um 1760. Fischbachau, Bez.-
Amt Miesbach (Obb.)

wegandacht an bestimmten Tagen in allen Franziskanerkirchen gehalten werde, so bezeichnet diese Erklärung nicht erst den Anfang der Übung. Bald nach 1688 müssen sie Kreuzwege nicht bloß in ihren Klosterkirchen, sondern auch in umliegenden Volkskirchen errichtet haben, wie uns die erhaltenen Stationsbilder von Hörmannsdorf (BA. Landshut) und Oberdingolfing (BA. Dingolfing) (Abb. S. 167) verraten. Einer der eifrigsten Verbreiter des Kirchenkreuzweges war sicher der hl. Franziskaner Leonhard von Porto Maurizio, welcher 1704 den Kreuzweg in seiner Vaterstadt einführte, von 1708—1751 keine seiner vielen Missionen ohne die Errichtung eines Kreuzweges in den Kirchen abschloß. Er hat 1731 verzeichnet, daß er bereits 572 Kreuzwege errichtet habe. Er ist der Apostel des Kirchen-Kreuzweges, und ihm ist es zu verdanken, daß in der Mitte des 18. Jahrhunderts der Kirchenkreuzweg fast auf dem ganzen Erdkreis eingeführt wurde. Kaiser Joseph II. wandte sich in seinen Kirchenreformen auch gegen den Kreuzweg und ließ ihn als Nebenandacht entfernen. Die berüchtigte Synode von Pistoja hat 1786 aus dem Kreuzweg alle jene Stationen entfernen wollen, welche nicht unmittelbar im Evangelium begründet seien; aber diese Stürme waren schnell überwunden und haben nachher den Kirchenkreuzweg um so mehr in seiner Bedeutung befestigt und in seiner Ausdehnung vermehrt. Zuerst war nämlich den Franziskanern, welche heute noch für die ganze Kirche allein bevollmächtigt sind, Kreuzwege zu weihen und mit den kirchlichen Ablässen zu versehen — die Kapuziner haben diese Vollmacht seit 1874 nur für ihre Ordenskirchen —, nur die Erlaubnis gegeben, in ihren Ordenskirchen Kreuzwege zu errichten; erst 1731 gestattete ihnen Clemens XII. die Errichtung von Kreuzwegen auch in anderen Kirchen, und Benedikt XIV. empfahl dies ausdrücklich für alle Gotteshäuser außer an den Orten, an denen bereits eine Franziskanerkirche bestand. Deswegen finden wir z. B. in manchen Bischofsstädten heute noch viele Kirchen ohne Kreuzwege, weil in denselben Franziskanerklöster bestanden, z. B. in München und Augsburg. Erst Pius IX. hob 1871 die letzte Beschränkung auf, und seitdem gehören die Kreuzwege mit ihren Stationen zum Bestande der meisten katholischen Kirchen und Kapellen.



Phot. M. Hartig

JOSEF FEUCHTMAYR: VIII. STATION

Um 1770. Neu-Birnau, Bez.-Amt Überlingen (Bodensee). Farbige Holzschnitzerei. Krippenfigurenartig sind die Gestalten gearbeitet und vor den Rahmen gestellt



Phot. Bayer. Landesamt f. Denkmalpflege, München

SCHWÄBISCHER MEISTER

Um 1750. Die ersten sechs Stationen zusammengefaßt in je 3 Bildern. Hirschbronn, Bez.-Amt Nördlingen

VERSCHIEDENE MÖGLICH-
KEITEN DER GRUPPIERUNG
IM KIRCHENRAUM

CONRAD HUBER AUS WEISSEN-
HORN(?): I.—VII. STATION

Gemeinschaftliche Anordnung in dekorativer Hängeform. Um 1790. Ingstetten, Bez.-Amt Neu-Ulm, Schwaben



FRIEDRICH OVERBECK: XIV. STATION

Farbige Zeichnung. Rom, Vatikan. 1850—57



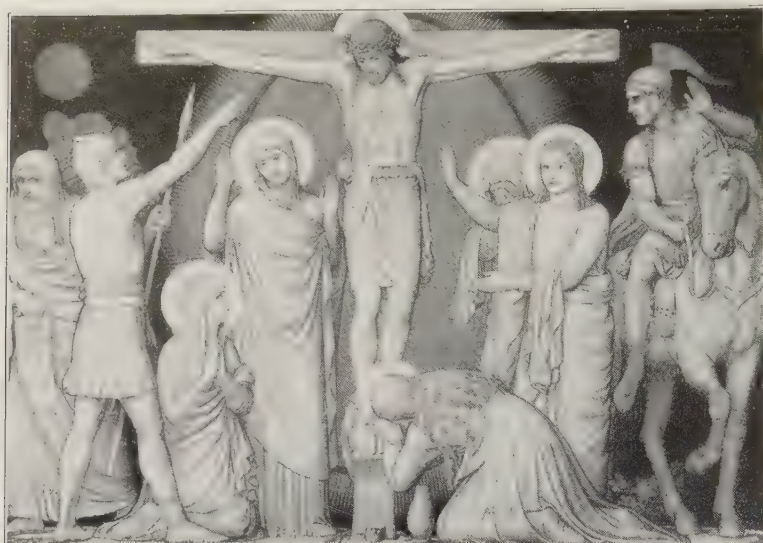
JOSEF FUHRICH: II. STATION

Stahlstich von Petrak. 1845

Beispiele der Nazarener-Schule

5. Die Anfänge der Kirchenkreuzwegkunst

Weil die Stationen des Kreuzweges bisher fremd waren und nunmehr plötzlich für immer mehr Kirchen begehrt wurden, auch weil sie ein reiner Andachtsgegenstand waren, hat sich die eigentliche Kunst nur zaghaft mit ihnen beschäftigt. Die meisten Frühwerke erhoben auf Kunst keine besonderen Ansprüche, sie wurden von untergeordneten Lokalkünstlern meist möglichst flüchtig hergestellt und nicht immer geschickt dem Kircheninnern angepaßt; ihre anfänglich bescheidene Größe ließ sie damals mehr in den Hintergrund treten. Einer der ersten Meister, welche sich bei uns mit dem Kirchenkreuzweg beschäftigten, soll Oswald Onghers in Würzburg (gest. 1700) gewesen sein, welchem mehrere Stationen in Gambach (Unterfranken) zugeschrieben werden. In Venedig malte Domenico Tiepolo, der Bruder des bekannteren Giov. Battista, die Stationsbilder für die Frarikirche (Abb. S. 165). 1755 malte G. Seb. Urlaub, ein guter Schüler des Battista Tiepolo, den Kreuzweg für das Kloster Schönaue bei Gemünden; um 1750 Franz Ludwig Herrmann den Kreuzweg in Mammern a. Bodensee, bald darauf Peter Horemans den von Oberrotterbach, 1765 der tüchtige Lokalmeister Joh. Ev. Hölzl den zu Egweil (BA. Eichstätt), bald darauf der bedeutende Matthäus Günther den Kreuzweg von Geiselhöring (BA. Mallersdorf); um 1770 entstanden der Kreuzweg von Geltofig (BA. Straubing) (Abb. S. 163), ein ausgezeichnetes Werk des Christian Wink, und um dieselbe Zeit die Kreuzwege in Biesenhard (Abb. S. 166) und Eberswang (BA. Eichstätt), sehr gute Arbeiten seines Veters Joh. Chrys. Wink. Auf einer ganz bedeutenden Höhe bewegen sich alle Kreuzwegstationen von S. Ulrich in Augsburg, welche keinen Geringeren als Januarius Zick zu ihrem Meister haben (Abb. S. 165). Von den meisten Kreuzwegen kennen wir den Meister nicht; manche sind zweifellos Kunstwerke, wie z. B. jener von Freyung (BA. Wolfstein) mit seinem starken niederländischen Einschlag oder der von Aicha v. W. (BA. Passau), der vielleicht dem Hofmaler Joh. Bergler zugehört. Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts läßt sich deutlich eine Aufwärtlinie erkennen, die Stationsbilder wachsen auch in ihrem Außmaß; in Dettelbach (Unterfranken) z. B. haben die Figuren bereits Lebensgröße erreicht (Abb. S. 170). Im 18. Jahrhundert wurden die meisten Stationsbilder der Kreuzwege, welche nicht für das Kircheninnere, sondern für eine Kalvarienberganlage bestimmt waren, zumeist in Freifiguren,



Phot. Herder & Co., Freiburg i. Br.

BEURONER KUNSTSCHULE: XII. STATION

Gemälde in der Marienkirche zu Stuttgart, 1889—1890. Versuch einer neuen monumental-kirchlichen Gestaltung



GEBHARD FUGEL, MÜNCHEN: IV. STATION

Ölbilder. St. Josefskirche, München, 1902—1908. (Mit Erlaubnis des Verlages Hirmer, München.)
Beispiel der historisch unterbauten Gestaltung um 1900



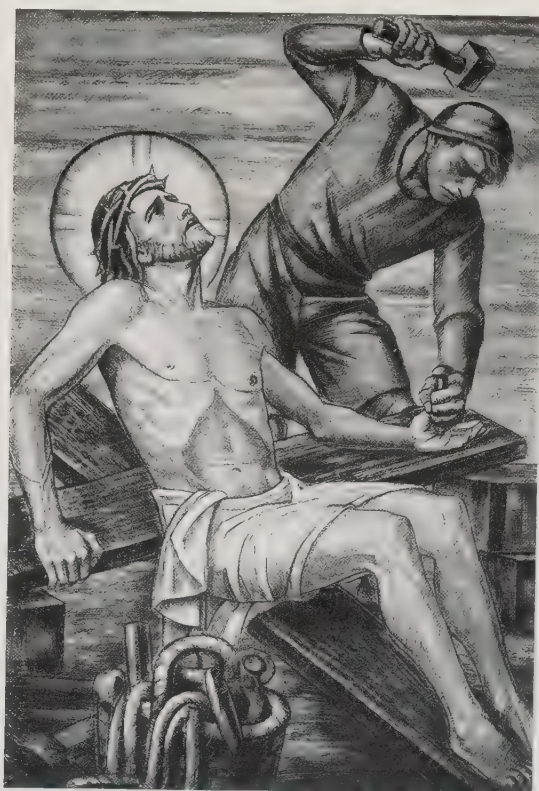
ALBERT FIGEL-MÜNCHEN: V. STATION
Fresko (nach dem Karton). Emmering (Obb.)



GEORG KEMPER-MÜNCHEN: X. STATION
Terrakotta in der Klosterkirche Percha, B.-A. Starnberg. 1935



JOSEF WECKBECKER-MÜNCHEN: IV. STATION
Terrakotta in St. Ingbert (Pfalz)



ANTON FIGEL-MÜNCHEN: XI. STATION
Radierung 1936

manchmal auch in Reliefs gegeben. In Altstadt bei Hammelburg, in Volkersberg bei Brückenau und auf dem Kämme in Würzburg (Abb. S. 168, 169) stehen heute noch davon glänzende Beispiele. Aber in den Kirchen selber kamen Plastiken für Stationsbilder damals nur sehr selten vor. Ihr glänzendstes Beispiel sind die Stationen des Jos. Feuchtmayr in der Wallfahrtskirche von Neubirna u. Bodensee, wohl das Schönste, sicher das Originellste, was die Kreuzwegkunst des 18. Jahrhunderts hervorgebracht hat (Abb. S. 172). Für mehrere kleinere Kirchen in Altbayern malte man die Stationsbilder auf die Rückseite von Glas (Abb. S. 167); für einige verwendete man ohne jedes Bedenken Kupferstiche und verstand es, sie geschickt zu rahmen.

6. Der Kreuzwegrahmen

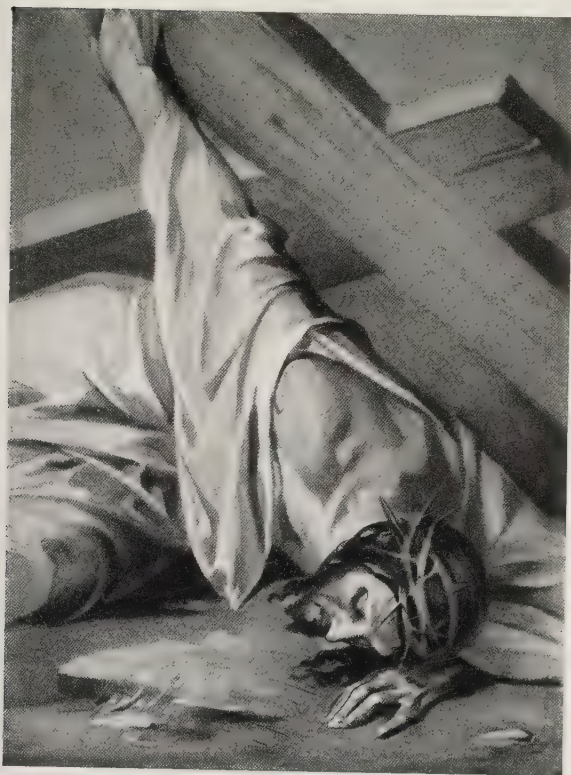
Das immer mehr zur Geltung kommende Bestreben, den Kreuzweg der Zeit und dem zugehörigen Kirchenraume anzupassen, hat sich allmählich in der Rahmenfrage stark zur Geltung gebracht; zuerst hatte der einfache Rahmen nur einen Aufsatz mit Kreuz und der Stationszahl (Abb. S. 167), dann erhielt er auch einen konsolartigen Untersatz mit der Stationsangabe (Abb. S. 170). Bald kam man da und dort auf den Gedanken, den Rahmen selbst ornamental zu verzieren, ihn dann echt rokokokartig in lauter gebrochenen Linien zu gestalten, ja schließlich ganz geschwungen zu halten (Abb. 170 bis 172). Er wurde fast durchgängig aus Holz gearbeitet, nur selten aus Stuck; das reichste und originellste der letzteren Art stellen wohl die Stationsrahmen der Klosterkirche in Windberg (BA. Bogen) dar, ganz köstliche Arbeiten des Matth. Obermaier, immer dem Inhalte der einzelnen Station angepaßt (Abb. S. 170). Die Louisseizekunst gestaltete natürlich den Rahmen immer nüchterner, betonte ihn aber wegen der Zeiteinstellung gegen den Kreuzweg meist mehr als das Stationsbild, und das war mit ein Grund, warum das 19. Jahrhundert vielfach im Rahmen die Hauptsache des ganzen Kreuzweges sah und denselben deswegen zu einer so niedrigen Kunststufe herabdrückte.

7. Die Kreuzwegkunst der Nazarenerzeit

Wie schon erwähnt, war die Aufklärungszeit der Kreuzwegandacht und damit auch der Kreuzwegkunst abhold. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts stellten die Nazarener ihre Kunst auch in den Dienst des Kreuzweges. Von den vielen Arbeiten können hier natürlich nur die bedeutendsten angeführt werden. 1844—46 malte Jos. von Führich, welcher schon früher für die Lorenzkirche in Prag einen Kreuzweg gemalt hatte, einen solchen für die Altlerchenfelderkirche in Wien; 1850—57 Friedrich Overbeck für den Vatikan in Rom (Abb. S. 173), 1859 Eduard von Steinle für die Ägidienkirche in Münster, Moritz von Schwind 1862 für die Pfarrkirche in Reichenhall, Paul von Deschwanden, freilich nicht vollständig selbständig, eine ganze Reihe von Kreuzwegen für verschiedene Schweizer, Elsässer und Burgunder Kirchen. Der zweite Kreuzweg von Führich wurde 1845 von Petrak gestochen und von J. Manz in die ganze Welt geschickt und allüberall nachgeahmt, aber fast nie unmittelbar nach dem Original kopiert (Abb. S. 173). Noch häufiger wurde ein Kreuzweg von J. Klein nachgebildet. Die Bilder waren fast alle zweifellos religiös gestimmt, die Originale sogar hochwertig, aber die Kopien haben dann der Kreuzwegkunst einen großen Eintrag getan. Noch mehr geschah dies, als sich die Plastik auch in der Kirchenkreuzwegkunst immer mehr vordrängte. Schon Overbeck hat für Karl Hoffmann Skizzen zu einem Reliefkreuzweg entworfen, J. Schönlau und Jos. Beyrer schnitzten würdige Kreuzwege für die Kirchen Mariahilf in München-Au und für den Dom in Augsburg, sowie für die Kirche in München-Giesing. Aber schnell wurden Abdrücke von Meisterwerken die Hauptmarktware. Die Firma J. Mayer versorgte mit solchen Reliefkreuzwegen fast die halbe Welt, wie sie auch mit Kopien von Gemälden stets zur Hand war. Ganz abgesehen davon, daß diese fortwährenden Kopien nicht gerade Kunstwerke waren, ihr Massenabsatz konnte doch unmöglich für alle Kirchen passen, sie verdarben den Geschmack und haben in sehr vielen Kirchen ältere Werke verdrängt, welche zweifellos mehr als diese Kopien wert waren, wenn sie auch gerade keine Meisterwerke gewesen sind. Besonders schlimm wirkte sich die Gestaltung des Rahmens aus, welcher sich nicht selten sehr unvorteilhaft in Größe und Form aufdrängte.

8. Die Wiederbelebung der Kreuzwegkunst in den letzten Jahrzehnten

Die so verdienstvolle Publikation des Bischofs Keppler über den Kreuzweg war auf eine Neuschöpfung der Beuroner Kunstschule für die Marienkirche in Stuttgart (1889—90) aufge-



MARTIN VON FEUERSTEIN-MÜNCHEN: IX. STATION
München-Neuhausen, Karmelitenkirche St. Theresia. Öl.
(Mit Erlaubnis des Verlages Benziger, Einsiedeln)



FELIX BAUMHAUER-MÜNCHEN: IX. STATION
Farbiges Fresko. Klosters, Graubünden (Schweiz). 1935

baut (Abb. S. 174). Schon früher hatte der französische Maler Abbé Lambert einen ganz eigenartigen Kreuzweg in Doppelstationen geschaffen, der eine ganze Christologie in sich schloß. Josef Guntermann malte ungewöhnlich gewissenhaft den Kreuzweg für die Kapuzinerkirche in Augsburg, Martin Feuerstein sehr charakteristisch für St. Anna in München. Gebhard Fugel gewaltige, ergreifende Fresken in St. Josef in München (Abb. S. 174), Ludwig Feldmann sehr wirkungsvolle Gemälde für St. Rochus in Düsseldorf, die Propsteikirche in Dortmund und St. Heribert in Köln, Xaver Dietrich ausgezeichnete Stationen für die Hofkirche in Dresden, Ernst Wante für die Kirchen in Brüssel und Antwerpen, Phil. Schumacher für die Matthiaskirche in Berlin. Hermann Bantle arbeitete nach dem Vorbilde Fugels in monumentalem Fresko einen Kreuzweg in Dhron a. d. Mosel. Daneben stand auch eine Reihe guter plastischer Kreuzwege von Thomas Buscher, Georg Busch, E. Schädler, Balthasar Schmitt, Heinrich Waderé, L. Sonnleitner, Valentin Kraus und Heinz Schiestl, um auch hier nur einige führende Namen zu nennen. So kam wieder frisches Leben in die Kreuzwegkunst, wenn sie auch noch immer mehr oder minder auf den bisherigen Wegen wandelte. Noch war nicht die Zeit völliger Neugestaltung. Es ist bekannt, wie ganz verschieden damals die neuartig geformten Kreuzwege eines Franz Hofstötter (München-St. Maximilian) und eines Felix Baumhauer (Dom zu Bamberg) aufgenommen worden sind, während sich heute das Volk ganz daran gewöhnt hat.

9. Voraussetzungen und Möglichkeiten für den Kreuzweg der Gegenwart und Zukunft

Durch den Weltkrieg und seine Folgen ist der Boden für eine neue Kirchenkunst vorbereitet worden. Sie darf nicht nach den ersten Versuchen gemessen und beurteilt werden; noch keine Kunstform ist schon anfangs vollendet in Erscheinung getreten. Die Architektur hat sich bereits zu einem schönen Ziele durchgerungen. Die Plastik und noch mehr die Malerei sind noch



SCHELHASSE-BERLIN: XIII. UND XIV. STATION
Durchlaufendes Wandfresko in Kreuzburg (O.-S.)



SCHELHASSE-BERLIN: 11 STATIONEN
in rhythmischer Anordnung an der Wand. Tafelbilder in Benninghausen (Westf.)



PHILIPP SCHUMACHER-MÜNCHEN: X.-XIV. STATION
Durchlaufendes Wandfresko. Steinheim (Westfalen). 1934

auf dem Wege zu diesem Ziele. Noch macht sich da und dort ein etwas unsicheres Tasten bemerkbar. Das Haschen nach Originalität kommt nicht selten mit dem religiösen Empfinden und den liturgischen Forderungen der Kirche in Widerspruch, besonders dort, wo so klar der historische Vorwurf gegeben ist wie beim Kreuzweg. Dann und wann ist noch ein Mangel an persönlicher religiöser Einfühlung des Künstlers bemerkbar. Aber wir haben in letzterer Zeit eine ganze Reihe künstlerisch hochstehender Kreuzwege erhalten und sie lassen uns noch Besseres für die Zukunft erhoffen. Es ist hier nicht nötig, Namen zu nennen, die beigelegten Bilder bringen solche. Es soll auch kein Urteil über Kunst und Künstler gefällt werden, es sollen nur Wege für eine neue Kreuzwegskunst gezeigt werden.

Bevor wir sie eröffnen, müssen wir uns über die kirchlichen Kreuzwegsvorschriften klar sein. Was verlangt die Kirche von einem Kreuzweg, um ihm die kirchliche Weise geben und ihn der kirchlichen Ablässe für die Beter teilhaftig werden lassen zu können? Sehr, sehr wenig. Sie verlangt hierfür nur ein einfaches Holzkreuzchen, das wohl mit Metall eingefast, aber nicht in Metall eingehüllt werden darf. Nur das ist für die Weihe notwendig. Nicht vorgeschrieben sind die Angabe der Stationszahl und noch weniger die Angabe des Stationsnamens. In Frankreich findet man in vielen Kirchen nur dieses Holzkreuzchen, wenn auch meist mit der Stationszahl. Auch in der Elisabethkirche zu Nürnberg sind aus Gründen des Innenraumes nur solche Kreuze mit Inschrift angebracht. Unserem Volke ist diese Form zu nüchtern, unser Volk will Bilder zur Betrachtung und zur Andacht beim Kreuzweg haben. Darum verlangt es vor allem verständliche Darstellungen. Je weniger Personen die Bilder aufzeigen, um so besser werden sie ihren Zweck erreichen. Darum haben manche Künstler schon Kreuzwege mit einer, höchstens mit zwei Personen geschaffen und nicht bloß Maler, auch Plastiker; und dem Volke ist damit sehr gedient (Abb. S. 175, 177, 183). Es wird weniger zerstreut und mehr gesammelt. Um das Beten zu erleichtern, sind in letzter Zeit statt des Stationsnamens regelrechte, wenn auch sehr kurze Stationsgebete unten an die Tafel gesetzt und sehr begrüßt worden. Der Rahmen gehört nicht notwendig zum Kreuzweg. Verschiedene Plastiker haben darum bereits ihre Stationen ohne jeden Rahmen auf die Wand oder besser in die Wand gesetzt und darüber bloß das Stationskreuzzeichen angebracht; selbst Maler versuchen, diesen Weg einzuschlagen (Abb. S. 179, 180, 181, 188).

Seit zwei Jahrhunderten ist man daran gewöhnt, den Kreuzweg auf die ganze Kirche zu verteilen. Hierin lag schon immer eine Gefahr für die Harmonie des Raumes mit seiner Einrichtung; es ist durchaus nicht vorgeschrieben, die Stationen auf die ganze Kirche zu verteilen. Das erschwert nur vielfach die Kreuzwegandacht. Manche scheuen sich, vor allem Volke den Kreuzweg zu beten, und die meisten Beter sind vielfach von der Station beim Beten zu weit entfernt, als daß sie hierbei noch stark vom Stationsbilde beeinflußt werden könnten. Es ist nur vorgeschrieben, daß die Holzkreuzchen in einigen Abständen angebracht werden müssen. Be-



Phot. Maria van Calker, Freiburg i. B.

WILHELM BERTRAM-MÜNCHEN: DIE SIEBEN ERSTEN STATIONEN
Durchlaufende Wandfresken im Mittelschiff, Waldfischbach (Pfalz)

reits zu Ende des 18. Jahrhunderts haben verschiedene Kirchen, namentlich in Schwaben, die Stationsbilder je zwei oder drei zu Gruppen zusammengehängt. Sie sind an sich klein, verschwinden im Raume und wirken ausgezeichnet. Die Kirchen von Ingstetten (Abb. S. 172) und Hammerstetten bieten hierfür glänzende Beispiele. In neuerer Zeit hat man dies nachzuahmen gesucht, bald zwei, bald drei oder vier Stationen zu einem Bilde zusammengezogen (Abb. S. 178, 189). Die Stationskreuzzeichen sind damit immer noch in ganz geringer Entfernung, weil sie in der Mitte über den einzelnen Stationen angebracht sind. Aber der Kreuzweg wirkt so viel geschlossener, oft auch recht gut in der Form eines geschlossenen Frieses (Abb. S. 178). Während auf diese Weise der Kreuzweg als Kircheneinrichtung zurücktritt, gibt es einen anderen neuen Weg, welcher den Kreuzweg in einer Kirche sehr stark zur Geltung kommen läßt. An den Wänden des Hochschiffes werden zwischen Fenstern und Schwibbögen rechts und links die Stationen im engsten Zusammenschluß als ein Bild gegeben. Vom Hause des Pilatus sieht man zusammenhängend den Weg bis zum Stadttor der siebten Station und dann von diesem Stadttor bis zum Grabe unter dem Kalvarienberge; und auf diesem spielen sich die einzelnen Stationsszenen ab (Abb. S. 179, 180). Das Ganze ist übersichtlicher, die Zusammengehörigkeit der einzelnen Stationen zu dem einen Leiden Christi springt sofort in die Augen. Um das stille Beten zu erleichtern, werden jetzt öfters die Stationen aus dem Hauptschiff einer Kirche in die Nebenschiffe verlegt, oft nur im Vorplatze zusammengestellt, manchmal in eine Seitenkapelle eingeschlossen. Diese Aufstellung erleichtert nicht bloß vielfach das Gruppieren, sie drängt auch den Künstler auf eine einfachere Komposition, schafft vor allem das schädliche Geltungsbedürfnis des Rahmens gründlich ab.

Weil die kirchliche Vorschrift sich nur auf die Holzkreuzchen über oder unter den Stationen beschränkt und auf die Stationsbilder gar nicht eingeht, hat der Künstler große Freiheit in deren Auffassung und technischer Ausführung. Er muß sich hierbei nur in das religiöse Empfinden des Volkes einfühlen. Die wirkliche Begebenheit der einzelnen Stationen zu schildern, wird in der Regel das Gegebene sein. Der Künstler kann aber auch, wie es in letzter Zeit öfters geschehen ist, mit den Bildern Symbolik und Allegorie verbinden, nur darf er hierbei keine Rätsel aufzeichnen. Solche Kreuzwege können nie für die Allgemeinheit sein. Es gibt verschiedene alte Passionsbilder, welche auch Vorbilder des Alten Testaments mitverwerteten und selbst



ALBERT BURKART-MÜNCHEN: V. UND VI. STATION
Wandfresken, rhythmisch in die Joche eingeordnet. Passau-Auerbach

Schriftstellen für ihre Kompositionen heranzogen; bei ihnen ist ebenfalls ganz besonders auf die Kreise zu achten, für welche gerade dieser Kreuzweg gearbeitet wird (Abb. S. 185).

Auch für die Technik eines Kreuzweges sind die Grenzen ungewöhnlich weit gezogen. In neuester Zeit wird neben Malerei und Plastik gerne die Keramik verwertet (Abb. S. 183, 184). Auch die Hinterglasmalerei kommt da und dort wieder auf (Abb. S. 190). Besonders für Anstaltskapellen und kleinere Kirchen kommt sicher auch heute noch die Graphik in Frage, natürlich der Stich, die Radierung und der Holzschnitt mehr als die Reproduktion. So engen die kirchlichen Vorschriften den Künstler in seiner Kreuzwegkunst durchaus nicht ein, so erweitert sich das Reich seiner Möglichkeiten, ohne daß er nur an Originalität denken muß, um sich zur Geltung bringen zu können. Der Meister kann von den Nebensächlichkeiten sehr leicht abstrahieren und dafür die Hauptsache viel stärker zur Geltung bringen, aber er darf dies nur in möglichst enger Einfühlung in das religiöse Empfinden des Volkes tun, dem der Kreuzweg ein klares, übersichtliches, leichtverständliches, Auge und Herz zugleich erfassendes Gebetbuch



PHILIPP SCHUMACHER-MÜNCHEN
XII. STATION
Tafelbild in Hochformat. München, Christ-
König-Kirche

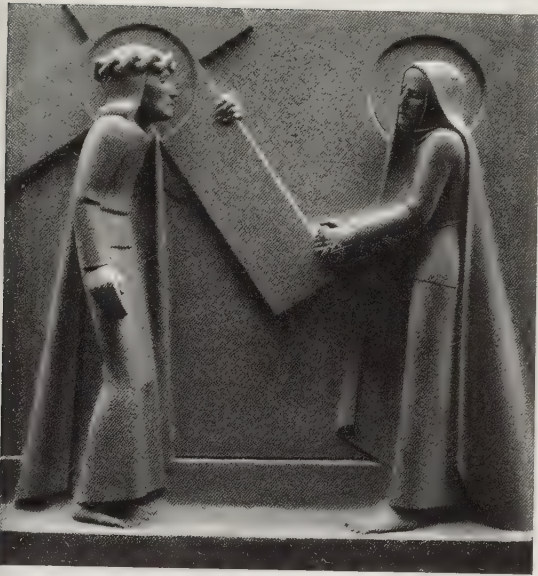


HANNES SCHULTZ-
TATTENPACH-BERLIN
XIV. STATION
Glasfenster. Berlin-Johannistal

sein soll. Je mehr dies ein Kreuzweg erreicht, um so besser ist er ohne Rücksicht auf äußere Form und Raumeingliederung.

Für die Illustrierung des Aufsatzes war es nur möglich, die ältere Zeit vor 1800 und die allernächste Zeit in größerem Umfange heranzuziehen. Die sehr umfangreiche Produktion seit 1900 bitten wir in den älteren Jahrgängen unserer Zeitschrift „Die christliche Kunst“ nachzuschlagen. Wir bringen aus allen Jahrgängen die Kreuzwegstationen alphabetisch nach den 75 vertretenen Künstlern geordnet. Die römische Zahl bedeutet den Jahrgang (I = 1904/05; X = 1913/14; XX = 1923/24; XXX = 1933/34). Auch fast sämtliche Jahrgänge der Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, München, seit 1893 bringen ausgewählte Beispiele von Kreuzwegstationen.

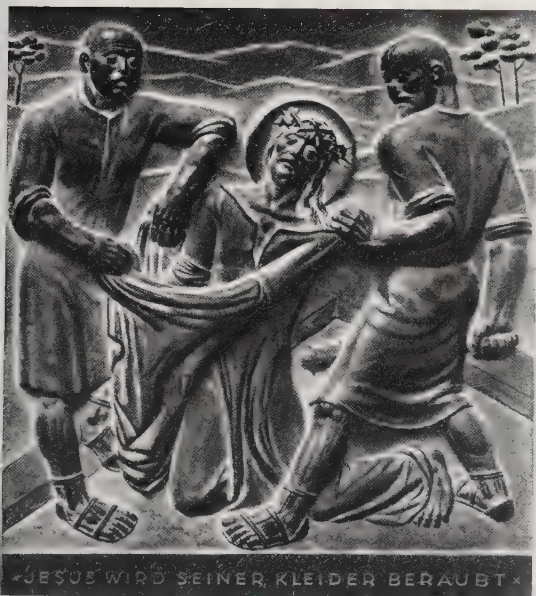
Baierl, Theodor, XII, S. 161 ff.; Barutzky, W., XI, S. 49; Baumhauer, Felix, XI, S. 330; XXII, S. 196 ff.; Bergmann-Franken, Alois, XXVIII, S. 260; Beuroner Kunstscheule V, S. 359; VII, S. 131; Blankenstein, August, X, S. 217; Blepp, August, XXV, S. 141; Burger, Carl, XXII, S. 73 ff.; Burmann, Fritz, XXII, S. 357 ff.; Busch, Georg, VIII, S. 178 ff.; XVIII, S. 75 ff.; Buscher, Thomas, I, S. 60; Cambodschanischer Künstler, XXXI, S. 109; Charlier, Henri, XXX, S. 10; Düll-Petzold, XXVI, S. 51; Eberz, Josef, XI, S. 230 ff.; XXX, S. 236 ff.; Esbroeck, Eduard van, X, S. 227 und S. 233; Feldmann, Louis, VIII, S. 332 ff.; XIV, S. 177; Feuerstein, M. von, XII, S. 9; Fugel, Gebhard, II, S. 59; VI, S. 147, S. 163 ff.; Führich, Josef, XXVII, S. 111 ff.; Gebhard, E. von, II, S. 115; Geißler, Wilhelm, XXIX, S. 137 ff.; Gitzinger, Peter, XXXII, S. 42; Graßl, Otto, XXIX, S. 7; El Greco, II, S. 108 ff.; Haverkamp, Wilhelm, X, S. 114 ff.; Heimig, Walter, IV, S. 191; Henselmann, Josef, XXIX, S. 311; Hitzberger, Otto, XXVII, S. 83; Höfer, Alexander, IV, S. 285; Hofstötter, Franz, IX, S. 4 ff.; XIV, S. 122; Joep, Nicolaas, XXXI, S. 301; Kau, Georg, X, S. 186 ff.; Kemper, Georg, XXVI, S. 51; Köck, Franz, XXX, S. 164; Kraus, Valentin, XX, Nr. 11, Einschaltbild; XXVI, S. 51; Marret, Henri, XXX, S. 102; Meister des Mörlindenkmals, II, S. 154 ff.; Mellmann, Walter, XXXII, S. 43; Molkenboer, Theodor, VIII, S. 118; Nüttgens, Heinrich, IV, S. 195; Öser, Willy, XXVI, Nr. 11/12 (Kunstblatt); Ondrusch, Paul jun., IX, S. 137; X, S. 130 ff.; Papperitz, Georg, II, S. 279; Plontke, Paul, XXIV, S. 5; XXVII, S. 6 ff.; Poppe, Georg, XXIX, S. 62; Pütz, Wilhelm, XXVI, S. 50; XXVII, S. 261; Rauscher, Michael, XI, S. 294; Ruisinger, Franz, XXVI, S. 63; Salomoun, H., XXVI, S. 51; Schenk, Alois, XXV, S. 147; Schiestl, Heinrich, V, S. 319; Schiestl, Matthäus, V, S. 321; Schiestl, Rudolf, XXVI, S. 61; Schleibner, Kaspar, IX, Nr. 6, Kunstblatt; S. 178; XXI, S. 67; Schmitt, Balthasar, V, S. 308 ff.; VIII, S. 53 ff.; Schöllgen, Hubert,



HERMANN KISSENKÖTTER-MÜNSTER (WESTF.)
IV. STATION
Terrakotta. Wallfahrt „Die Eremitage“ bei Siegen (Westf.)



KARL BURGER-MAYEN: I. STATION
Stein



JOSEF DOBNER-WIEN: X. STATION
Terrakotta



W. TOPHINKE-KOBLENZ: I. STATION
Stein. Koblenz, Mariahilf



Phot. Julius Sohn, Düsseldorf

WAHL UND RÖDEL-ESSEN: KRIEGEREHRUNG IN STRAELEN (NIEDERRHEIN) MIT KREUZWEG
In Terrakotta von Kurt Schwippert-Düsseldorf. 1927. Neuzeitliche Monumentalanlage

XXIX, S. 132; Schreiner, Georg, XII, S. 306ff.; Schumacher, Philipp, XXII, S. 251; Seeboeck, Ferdinand, XXII, S. 281; Seitz, Ludwig, V, Nr. 5, Kunstblatt; Seuffert, Robert, IV, S. 15, S. 275ff.; XXII, S. 362ff.; Sonnleitner, Ludwig, IX, S. 138; XIV, S. 101; Strater, Josef, XXIX, S. 135; Sutor, Emil, XXIX, S. 247ff.; XXXI, S. 203ff.; Thalheimer, Paul, XIX, S. 129; Thoma, Leonhard, X, S. 275; Tophinke, Wilhelm, XXX, S. 367; Vettiger, Franz, XVI, S. 53; Vos, Charles, XXXI, S. 300; Wahl, Josef, XV, S. 162ff.; Wante, Ernst, VIII, S. 17ff.; Wendling, Anton, XXIX, Nr. 5, Einschaltbild; Wörlen, Georg Philipp, XXIX, S. 316; Zick, Januarius, XVI, S. 157ff.

Rundschau

Grundsätzliches

KINDLICH, NICHT KINDISCH

P Benedikt Momme Nissen O. P. schreibt in den Walburgisblättern, 23. Jahrg., 1936, Januar (Heft 9): Immer neue Geschmacksrichtungen tauchen in der Gegenwart auf, und die alten vergehen nicht. So weist uns unser Kunstschaffen denkbar große Gegensätze der Auffassung und Darstellung auf. Auch in der kirchlichen und der dem Kirchlichen nahestehenden Kunst. Neben manchen Neuerungen, die von den Kunstfreunden gleichsam eine Absage heischen an alles, was früheren Geschlechtern schön und harmonisch erschien, kommen uns heute zahlreiche altertümlich geartete, dem Barock und Biedermeiertum seelisch verwandte Erfindungen unter die Augen, die das Innige, Kindliche, oft auch das Märchenhafte des Deutschtums neu abwandeln.

In den letzten Jahrzehnten ist vornehmlich —

wenn auch nicht allein — von München aus, und zwar im katholischen Geistesbereich, eine neue Künstlergruppe an die Öffentlichkeit gelangt und hat viel Beifall gefunden. Wenn ich die Namen Schiestl, Beckert, Huber-Sulzemoos, Bachlechner, Hummel nenne, so deute ich damit eine Gesinnung und Kunstrichtung nur an, die sich durch nicht wenige andere Namen, teils von durchgeschulten Künstlern, teils von begabten Dilettanten ergänzen ließe. Es ist eine Gruppe, die durch Millionen von farbigen Bildchen und durch eine Anzahl vorzüglich ausgestatteter Bücher, oft mit Versen geziert, Heimrecht im katholischen Volke gefunden hat. Als seelische Bewegung genommen, erfreut sie durchaus. Sie bedarf aber, so scheint es, in ihren Ausläufern doch einer ernsteren Kritik, als ihr durchweg zuteil geworden ist.

Ein Matthäus Schiestl, ein Rudolf Schiestl, ein Josef Maria Beckert haben Meisterwerke voll gesunder Natürlichkeit, ursprünglicher Erfindung, echter Herzlichkeit, voller Innigkeit und Frömmigkeit ge-



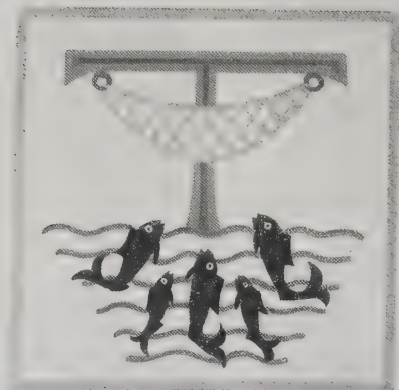
WLADIMIR POLISSADIW: V. STATION

Stein. Kapelle des Ludwigskollegs Genf, (Schweiz). Mit symbolischer Beziehung auf Jsaia



DER LEICHNAM JHS WIRD
INS GRAB GELEGT.

JHS WIRD VOM KREUZ
HERABGENOMMEN



MARIA LAACHER KLOSTERSCHULE: XIII. UND XIV. STATION

Symbolische Darstellung. Wandmalerei.

Hauskapelle der christlichen Schulbrüder zu Honnef a. Rh., nach der Idee von P. Theodor Bogler O. S. B.



KARL BAUR-MÜNCHEN: VIII. STATION. Entwurf für Stein

schaffen. In ihren Werken finden wir hohe künstlerische Werte. Sie haben einen Typus katholischer Malerei geprägt, der zwar nicht das Heroische, sakral Großgestaltete pflegt, der aber vornehmlich katholische Hauskunst, und zwar eine solche, die jeder modernen Problematik fernliegt, in freudebringender und feiner Art weit verbreitet hat. Sie sind nicht nur echt deutsch in ihrer Empfindung, sondern auch in ihrer klaren Formgebung und wohltuenden Farbigkeit. Sind ihre Werke auch von verschiedener Güte und entgehen sie auch nicht immer der Gefahr, der die meisten im Volk beliebten Künstler unterliegen, originalen Ersterfindungen schwächere Abwandlungen des gleichen Vorwurfs nachzuschicken, — wir wollen deswegen nicht mit ihnen rechten, weil diese Künstler und mancher andere ihrer Richtung uns zahlreiche echte Schönheitsgebilde geschenkt haben.

Aber leider entbehren nicht wenige Maler und Zeichner, die in ähnlicher Gesinnung mit geringerem Können arbeiten, des tiefen künstlerischen Ernstes jener Männer. Einfalt und Volkstümlichkeit der Auffassung, Vorliebe für alles echt Kindliche und Natürliche, das uns im Leben anzieht, in die Kunst hineinzutragen, das ist ein sonderlicher Vorzug germanischer Kunst seit Dürer, ja seit den alten Kölnern und Flamen. Mögen ein Moritz v. Schwind und ein Ludwig Richter von einer gewissen, ganz auf moderne „Qualitäten“ eingeschworenen Kunstkennerschaft über die Achsel ange-

sehen werden und teils wegen einiger Unbeholfenheiten, teils wegen ihres Gemütes und ihrer Einfalt als minderwertig beiseitegesetzt sein — wir lieben und schätzen diese Künstler, wie wir das Volkslied, wie wir deutsche Wälder und Wiesen und munter im Grase herumspielende Kinder lieben. Doch wir können bei aller Seelenheiterkeit, die wir in deutschen Bildern so gern haben, den künstlerischen Ernst der Darstellung nicht missen. Zumal nicht in religiös gerichteten Bildern.

Wir wollen beseelte Menschen von Fleisch und Blut, die Leben atmen und lebensfähig sind, im Bilde sehen — keine Marionetten, keine Püppchen oder Figuren aus der Spielzeugschachtel. Es kommen uns aber heute Darstellungen vor Augen in katholischer Kleinkunst, die stark an Zuckerbäckerei erinnern. Das Heilige und das Burleske, das Kindliche und das Blöde, das Unschuldige und das Tappige erscheinen oft so miteinander vermengt, daß darüber jeder innere Ernst der Darstellung verlorengeht.

Die Welt unschuldiger Kinder — deren Engel immer das Angesicht Gottvaters schauen — wird ihrer Hoheit entkleidet, wenn Kindergestalten als kleine Schauspieler vor uns hintreten, um unsere Lachmuskeln zu reizen, sei es durch verdrehte Augen, sei es durch das Hemdchen, das aus ihrer Hose herauschaut. Das Reich der Engel ist eine unsagbar hohe, für menschliche Phantasie fast unerreichbare Geisteswelt; sie wird entwertet,



Phot. Rothmund

WILHELM RUPPRECHT-FÜRSTENFELDBRUCK: V. STATION
 Farbige Stickerei auf Bauernleinen in Hanfgarn. Aachen, Fronleichnamskirche

wenn sie dem katholischen Volke immer wieder und fast nur in Form drolliger Kindchen mit angepappten Flügeln vorgestellt wird. Und die Verkörperung des Jesuskindes — doch einer der größten und heiligsten Vorwürfe der Kunst — darf nicht haften bleiben beim Kindlich-Naiven, sondern sollte mehr den Dreimalheiligen ahnen lassen, als es in so vielen Jesuskind-Darstellungen heute geschieht. Diese gehen oft auf in dem natürlichen Verhältnis von Kind zu Mutter, ohne uns an den Gott in Menschengestalt zu erinnern. Die allerseligste Jungfrau Maria wollen wir nicht als blassen Schemen mit dünnen, spitzen Händchen, nicht etwa nur als reine, feine Marionette sehen, sondern als durchseelte, lebensvolle Gottesmutter, voll der Gnade und Heiligkeit und echt-menschlicher Warmherzigkeit.

Das Heilige wird eben nicht nur entweiht durch erklärt häßliche, krasse, zerbrochene Form, sondern auch durch Verwässerung und Versüßlichung der Formen wie des Farbenspiels. Katholische Künstler wie katholische Kunstverlage geraten heute fast zwangsläufig in die Gefahr, um eines seichten, allzu spielerischen Schaffens wie um einer tändelnden Geschmacksrichtung willen Bildchen und Bilderbücher ins Volk zu werfen, die eine Gefahr für echte Religiosität bedeuten.

Unsere begabten frommen Künstler bedürfen einer starken Selbstzucht, um nicht im hier angedeuteten Sinne zu verflachen. Katholische Kunstverlage bedürfen einer strengen Auswahl in ihren Darbietungen. Für die heutigen vorzüglichen Vervielfältigungsmethoden sind nur beste Vorbilder gut genug. Katholische Kunstfreunde dürften und sollten heute hohe Anforderungen an Kunstwerke und Kunstbücher stellen, die sie ins Haus aufnehmen, die sie der Jugend in die Hand geben. Eine ernste, schwere Zeit mißt uns Katholiken mit Recht auch daran, ob wir Sinn für eine Kunst betätigen, welche die Seele in ihren Tiefen berührt und erhebt. Wer sich aber an kindischen Darstellungen genügen läßt oder gefällt — dessen Glaube wird leicht auch für kindisch gehalten.

Kindlich, nicht kindisch. Ein Echo auf den Artikel im Januarheft:

M., den 24. Dezember 1935.

Sehr verehrte Schriftleitung!

Wir haben uns ehrlich gefreut über den Artikel von Pater Benedikt Momme Nissen: „Kindlich, nicht kindisch“ im Januarheft der Walburgis-Blätter. Endlich wird einmal von berufener Seite Einspruch erhoben gegen die spielerische, billige Thea-



Phot. Josef Kösel, Graph. Anstalt, Kempten
EUGEN MAYER-FASSOLD-MÜNCHEN
VII. STATION. Stuck. Kempten, St. Lorenz

tralik in der sogenannten religiösen Kleinkunst. Wir bemühen uns seit vielen Jahren, gegen diese ungesunde Entwicklung anzugehen, weil wir uns lange schon klar sind über das Gift, das zutiefst in diesen Dingen steckt. Nicht nur, daß das Religiöse auf diese Weise durch Andersgläubige ins Lächerliche gezogen wird, auch der Katholik muß Schaden leiden, wenn ihm unbeabsichtigt immer wieder durch das Bild die Religion als irgendeine Spielerei dargestellt wird, während die Forderungen unserer hl. Religion doch wahrlich ernst sind und harte Pflichten von den wahrhaft Gläubigen verlangen. Wir vertreten schon immer die Auffassung, daß das religiöse Bild dem Beschauer einen gesunden religiösen Gedanken vermitteln soll, der ihn befähigt zu religiöser Erhebung und religiöser Tat. Möge der jetzt in Ihren Blättern veröffentlichte Artikel vielen Verantwortlichen die Augen öffnen, denn leider werden auch im Klerus und im Ordensstande die Schäden anscheinend nicht klar genug gesehen, sonst würden von dieser Seite nicht in so umfangreicher Weise gerade die jetzt gerügten Bildchen verwendet...

In vorzüglicher Hochachtung

F...

Berichte aus Deutschland

EIN RHEINISCHER MALER

Infolge seiner Bescheidenheit bisher nicht nach Gebühr gewürdigt
Eugen-Kerschkamp-Ausstellung in
Duisburg

Es ist ein Verdienst der Duisburger Museumsleitung, durch eine Kollektivschau in den Räumen der Städtischen Kunstsammlung,

wie sie in diesem Umfang zum erstenmal gezeigt wurde, auf das Werk des heute 56jährigen, wie manche der echten Begabungen ganz in der Stille schaffenden Malers Eugen Kerschkamp aufmerksam gemacht zu haben. Wie die Ausstellung erweist, ist dieser in Elberfeld geborene und in Rhöndorf am Rhein ansässige Meister zu den besten Talenten zeitgenössischer rheinischer Malerei zu zählen, die er, über das Motivliche der von ihm reizvoll gespiegelten Mittelrheinlandschaft hinaus, auch im Formalen seiner Wesensart rein verkörpert. Vom Malerischen, von den heiteren Farbtönen jener gesegneten Landschaft ausgehend, bringt er erstere — neben zeitweise gelöster Art — in feiner Stilisierung seiner landschaftlichen wie figürlichen Darstellungen zum Klingen und dringt dabei in den besten Bildern zu jener beschwingten, graziösen Linie vor, die, auf ihre Art, für die alte rheinische Malerschule charakteristisch war. Es erscheint auch ganz natürlich, daß das von Kerschkamp innerlich erfaßte schwingend Musikalische, tief Poetische dieser Landschaft der Rheinberge mit Burgen und Rebhängen, den von schmucken Giebelhäusern, schlanken Kirchtürmen und friedlichen Menschen und Tieren belebten Tälern sich mitunter zum Geheimnis verklärt, indem die Geburt Christi mit Engeln, Hirten und den drei Königen wie die Flucht der heiligen Familie sich in dieser Gegend vollzieht, wo die heiligen Gestalten uns vertraut und wie selbstverständlich anmuten. Mit der Kraft poetischer Verdichtung, wie sie ähnlich dem verstorbenen Otto Müller eigen gewesen (und die von falscher Romantisierung wohl zu unterscheiden ist), erscheinen diese Szenen gestaltet. Auch aus



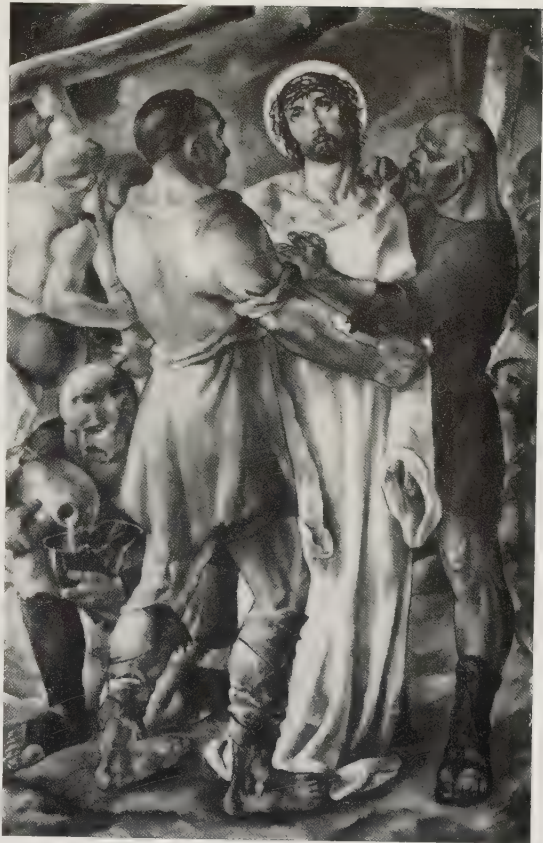
KARL ROTH-MÜNCHEN: V. STATION
Ölgemälde in der Pfarrkirche Beilngries (Oberpfalz)

einer größeren Anzahl von Zeichnungen und Aquarellen, aus dem gleichen Motivkreis, spricht die sympathische Art des rheinischen Meisters. K. G. Pfeil

NEUE KULTGERÄTE

Der Stilcharakter heutiger kirchlicher Kunst prägt sich am klarsten wohl auf dem Gebiet des kirchlichen Gerätes aus. Dies ergibt sich aus dem Wesen kirchlicher Gerätekunst als einer „Gebrauchs- oder Zweckkunst“, bei der „in der Bindung an den Zweck ein unsachliches Abschweifen leichter vermieden wird, als dieses auf den Gebieten freier Kunstbetätigung der Fall ist“. Über das rein Handwerkliche hinaus muß echte Gerät-„Kunst“, soll sie diesen Namen verdienen, Originalität in der Form haben, gepaart mit der heutigen Neubesinnung auf Sachlichkeit und Einfachheit wie der Berücksichtigung der liturgischen Vorschriften (August-Heft 1933 der Zeitschrift „Profil“). Gerade bei dem der Armut der Zeit entsprechenden Verzicht auf zierende Zutat und Kostbarkeit im Material gelangt das neue kirchliche Gerät einzig durch die sachliche Klarheit seines Aufbaues, die „innere Wahrheit, Zweckmäßigkeit und Materialgerechtigkeit seiner Form“ zu eindringlicher, symbolisch bedeutsamer Wirkung wie zu sakraler Würde und Feierlichkeit. „Deutet doch klare und reine Form von sich aus auf den Urgrund der Natur und aller Form hin. Gesetzmäßigkeiten und Werte leuchten durch die Materie, die letzten Endes nur auf den ewigen Schöpfer, auf Gott zurückgehen“ (s.o.).

In einer gereinigten und sauberen Atmosphäre, gegenüber der Entartung und Überladenheit der



GEORG POPPE-FRANKFURT A. M.: X. STATION
Ölgemälde. Karlsruhe (Oberschlesien)



OTTO GRASSL-MÜNCHEN: VII. STATION
Ölgemälde. Exerzitienkapelle Kloster Mariahilf in Bühl (Baden)

Geräteform im Niedergang des letzten Jahrhunderts, befindet man sich daher in einer Ausstellung „Neue Kultgeräte“, welche die Katholische Kunstwerte, Düsseldorf, veranstaltete. In dem beschriebenen Stilcharakter der in der Kunstwerte gezeigten verschiedenartigen Kultgeräte offenbart sich in einem tieferen Sinne Geist des Christus König, der in einer in ihrer Bedeutung noch zu wenig hervorgehobenen Stelle der Geh. Offenbarung (19, 11. 12. 14) der „Treu und Wahrhaftig“ genannt wird. Aufgeräumt wurde auf diesem Gebiet heute mit aller innerlich unwahrhaftigen Künstelei und unsachlichen Formspielerei, der Überladenheit durch Zierat und nebensächliche Zutaten wie der Unechtheit im Material, dem wieder die Ehre wird, in der ihm eigenen Schönheit in angemessener Verarbeitung zur Geltung zu gelangen. Gerade die eigentümliche Schönheit auch an sich nicht kostbarer Materialien in sach- und kunstgerechter Verarbeitung, bzw. Formgebung in ein neues Licht gestellt zu haben, ist eines der erfreulichsten Kennzeichen der in der Katholischen Kunstwerte ausgestellten Geräte. Es gilt dies beispielsweise von messingnen und kupfernen, zum Teil mit einfachen Holzfüßen oder hölzernen Aufhängekreuzen versehenen Stand- und Wandleuchtern nach Entwürfen der KKW, von gläsernen Meßkännchen und Hostiendosen der Werkstätten R. Süßmuth aus Schlesien wie auch von in ihrer Art nicht minder formreichen großen Altarvasen der Töpfereien aus Höhr im Westerwald und von Joseph Hehl, Xanten. Von lebendiger



GEO RASP-BERCHTESGADEN: I. STATION
Hinterglasmalerei

Wirkung der behämmerten weiß-silbernen Oberfläche sind handgeschmiedete Meß- bzw. Taufkannen und -schalen aus Zinn aus der Schwäbischen Zinn- und Silberschmiede von Harald Buchrucker, Ludwigsburg. Vorbildlich in seiner reinen Kugelform, mit Fuß und bekronendem Kreuz, wirkt ein Rauchfaß aus Weißmetall von Prof. Fritz Thoma, zu dem ein halbkugelförmiges Schiffehen gehört. Bei einem Rauchfaß aus massivem Silber von Bildhauer Theo Hammers, Neuß, kommen, als organischer Zierat, kleine Relieffengel als Kettenhalter nebst ringförmigem Schriftband hinzu. Erwähnt sei auch ein großer, im Zusammenspiel der Materialien von Glas und Metall sehr wirk-samer Osterleuchter von Leo M. Büsges, Neuß.

Auch wenn bei den ausgestellten Meßkelchen, ihrem erhabenen Zweck entsprechend, kostbare Metalle verwandt sind, bleibt die edle Einfachheit der Form bestehen, der als Schmuck höchstens Knäufe aus Bergkristall oder anderen Stoffen und dezente Eingravierungen dienen. Die Ausstellung zeigt Kelche u. a. nach Entwürfen der KKW und der Kölner Edelschmiede Wimmer und Mertens, wobei, wie der Vergleich lehrt, den strengsten und einfachsten Arbeiten die größere Schönheit zukommt. Ein Metall-Kruzifix von Mertens erscheint in den vom Corpus überschrittenen figürlichen Eingravierungen auf der Vorderseite des Kreuzes etwas überladen. Weitere technisch-handwerklich gediegen gearbeitete, wenn auch im Corpus zum Teil zu wenig verinnerlichte Kruzifixe schufen Prof. Giesbert, Aachen, und K. Schwippert, Düsseldorf. Von Fritz Schwerdt stammt u. a. ein Schmuckkreuz mit Email und Korallen.

Fast alle weiteren zum Gottesdienst erforderlichen Gegenstände wie Altar, Tabernakel mit Tabernakelschlüsseln, Meßbuch und Meßbuchpulte, Kanontafeln, Reliquiare, Ölgefäße und andere Sakramentalien, Betschemel, Fahnnenspitzen, Weihkessel usw. für Kirche und Haus zeigt die Ausstellung in einer Auswahl, die durch ihre Strenge und Vorbildlichkeit, entsprechend den Zielen der Katholischen Kunstwerte, eine erzieherische Aufgabe zu leisten hat.

K. G. Pfeill

Personalnachrichten

Seine Eminenz Kardinal Michael Faulhaber, Erzbischof von München-Freising, feierte am 19. Februar 1936 den 25. Gedenktag seiner Weihe zum Bischof von Speyer. Kardinal Faulhaber hat mehrmals in maßgebenden Kundgebungen zu den Problemen der kirchlichen Kunst Stellung genommen, so daß auch die Freunde der kirchlichen Kunst Anlaß haben, bei der Jubiläumsfeier des hohen Würdenträgers in Dankbarkeit und Verehrung zu gedenken.

JOSEF VON FÜHRICH

Zu seinem 60. Todestag

Die Malerei der Nazarener ist lange Zeit im Schatten gestanden. Man sah die saft- und kraftlosen, zuckersüßen letzten Nachfolger dieser Richtung für das Ganze an, und verurteilte man diese mit Recht, so verurteilte man deren Mutterkunst mit ebensoviel Unrecht. Dabei fühlten sich diese echten Nazarener einst als Rebellen (was sie im inhaltlichen Sinne ihrer Malerei auch waren), und sie beanspruchten in der Kunst der deutschen Nation an vorderster Stelle zu stehen, was ihnen auch nach Ablauf des Kampfes gerne zugestanden wurde. Aber dann kam, eingeleitet durch die Belgier Bièvre und Gallait der Umschwung zum naturalistischen Historizismus; eine Geisteswelt trat in den Vordergrund, die mit jener der Nazarener weder inhaltlich noch rein malerisch etwas gemeinsam hatte. Da außerdem die Kunst der Nazarener rasch an Kraft verlor, wurde sie bald überwältigt, in den Hintergrund gedrückt und verfiel zur Gänze einer ungerechtfertigten Vergessenheit. Die Ablehnung dieser einst so berühmten Malerschule war auch auf Seite der katholischen Kreise ungewöhnlich scharf.

Eine gerechtere Beurteilung setzte erst nach dem Weltkrieg ein. Die deutsche Nation, durch gewaltige Erschütterungen zur Besinnung gebracht, erkannte in der Kunst der Nazarener vor allem das Nationale und darüber hinaus fand man in ihnen Zeichner, die es mit den größten Meistern aller Zeiten aufnehmen konnten. Langsam rücken nun auch die Tafel- und Großmalereien der Nazarener auf den ihnen gebührenden Platz vor, ihre wunderbaren Studienblätter und besonders ihre Landschaftszeichnungen sind es schon.

Aus diesem Grund gebührt dem letzten großen Nazarener Josef von Führich zu seinem 60. Todestag eine kurze Betrachtung.

Führich wurde am 9. Februar 1800 in Kratzau in Deutsch-Böhmen als Sohn eines kleinen Landmalers und Kupferstechers geboren und trat nach einer etwas verworrenen Vorbereitungszeit 1827 in Rom, wohin ihn Prager Kunstfreunde zur Ausbildung schickten, dem Kreis der Nazarener, deren vielbewundertes Haupt Overbeck war, nahe. Der junge Führich wird Mitarbeiter an den Fresken im Tasso-Zimmer der Villa Massimi in Rom und erringt solchen Ruhm, daß König Ludwig von Bayern ihn für München gewinnen will. Doch Führich lehnt ab, kehrt nach drei Jahren nach Wien zurück, wo er, alle erreichbaren Ehrungen und akademischen Würden erwerbend, bis zu seinem am 13. März 1876 erfolgten Tode lebte. Er hinterließ ein umfangreiches Malwerk; es besteht aus Tafelbildern, Fresken und einer Fülle herrlicher Zeichnungen.



HANS DINNENDAHL-MÜNSTER I. W.: XIII. STATION. Eisenguß

Führich gehörte zum Dreigestirn Schwind und Steinle. Obwohl Schwind nicht im engeren Sinn als Nazarener bezeichnet werden kann, verbindet doch alle drei Meister die Liebe zur strengen Zeichnung, die Freude an der klaren Linie und die tiefe Verwurzelung im Volkhaften. Diese bewahrt Führich vor einer reinen Gedankenmalerei, der so mancher Nazarener nicht ausweichen konnte, und dieser Verwurzelung verdanken wir auch Führichs prächtige, phantasievolle und romantisch-frische Zeichnungen, Illustrationen und Radierungen. Aus diesem ungekünstelten Zusammengehörigkeitsgefühl mit seinem Volke erwuchs für Führich auch die hohe, auf einer inneren Verwandtschaft beruhende Verbindung mit Dürers Graphik, die ihm durch das ganze Leben Ziel und Leitstern blieb.

Führich hatte durch seinen Vater einen letzten Rest barocken Kunstempfindens mitbekommen, doch äußerte sich dieser nicht in der Farbe, auch nicht immer in der Komposition, sondern vor allem in der blühenden Erfindung seiner Zeichnungen; an sie knüpft auch die neue Schätzung seiner Kunst an. In der Farbe ist der österreichische Meister oft hart, das ist nazarenisch, die Komposition der großen Tafelbilder ist deutlich auf erlauchte Vorbilder abgestimmt, und auch das ist nazarenisch; nazarenisch ist aber auch der hohe Geist, die edle, rechte Gläubigkeit und das wunderbare Eigenleben der Linie. Führichs Werk an Tafelbildern ist umfangreich, die Hauptwerke, wie der tief poetische

„Gang Mariens über das Gebirge“ entstanden alle nach 1840. In ihnen macht sich immer mehr eine fast unnazarenische Leidenschaftlichkeit, ein asketisches Feuer bemerkbar, das im Alter des Künstlers Züge von Unduldsamkeit annahm. Auch romantische Bestandteile werden immer häufiger, und aus seinen interessanten Aufzeichnungen aus dem eigenen Leben kann man erkennen, wie nahe dieser Maler der Romantik stand. Das Ergebnis ist die starke Betonung des Landschaftlichen.

Die Nazarener, stets von monumentalen Werken träumend, schufen solche am Beginn ihrer Kunst, als Overbeck, Schnorr, Führich u. a. mehrere Zimmer der Villa Massimi ausmalten, und am Ende. Da entwirft Führich für die pseudoromanische Altlerchenfelderkirche in Wien einen gewaltigen Freskenzyklus, den er auch zum Teil selbst ausführt. Diese monumentale Malerei entstand in den Jahren 1854–1861. Das Thema war nach Führichs eigenen Worten, „symbolisch auszudrücken, wie die Kirche als weltgeschichtliche Heilanstalt den ganzen Prozeß der weltlichen Dinge... umfaßt“. Dieser Freskenzyklus, ein wahrhaft großartiges Werk, ist die größte ausgeführte Monumentalmalerei der Nazarener; spät entstanden, verdankt sie ihr Leben, ihre Frische und ihre kompositionelle Gelenkigkeit jener barocken Grundlage Führichs, von der schon vorher gesprochen wurde.

Im Wien der Makartzeit ist dann Führich ver-

einsamt. Doch zollte man ihm wenigstens jene Ehrfurcht, die die Anerkennung seiner großen, wenn auch für damals schon veralteten Kunst war.

Emerich Schaffran

Bücherschau

Walter Dexel, Unbekanntes Handwerksgut. Gebrauchsgerät in Metall, Glas und Ton aus acht Jahrhunderten deutscher Vergangenheit. Gr. 8°, 108 S., 179 Abb. auf Tafeln. Alfred Metzner, Verlag. Berlin. RM. 5.—. Karton.

Im einfachen Handwerksgerät aller Jahrhunderte sucht der Verfasser die edle Grundform als das Vorbildliche herauszuschälen. Mörser, Eimer, Schüssel, Teller, Küchengeräte, Maßgefäße, Behälter, Dosen, Löffel, Bestecke, Becher, Weinkannen, Bierkrüge, Milch- und Wasserkannen, Tee- und Kaffeekannen, Ton-, Steinzeug-, Fayencegeräte, Gläser, Flaschen, Leuchter werden in vielen Beispielen vorgeführt, erlesen in der Form, aber nicht beschränkt auf äußere Kostbarkeit. Volksgut will der Verfasser vorführen. Er wird dabei in seiner schriftlichen Begründung wohl ungerecht gegen das schmückende und reiche Kunstgewerbe, das er zu weitgehend mit „Kitsch“ gleichsetzt. In diesen Fehler braucht man nicht zu verfallen, um trotzdem anzuerkennen, daß unsere Zeit mehr aus den einfachen, aber edelen und organischen Formen lernen kann, als aus den künstlich verschönlchten. In dem Buche ist wenig Kirchengut. Und trotzdem kann das Studium dieser Bilder auch für das kirchliche Kunsthandwerk vorbildlich sein, allein im Hinblick auf die Emailschißel als Weihwasserkessel, die scheußlichen Blumentische an den Altären, die mißratenen historischen Altarklingeln und ähnlichem. Vor allem wird es aber den Sinn für gutes Hausgut schulen.

Georg Lill

Max Dörner, Malmaterial und seine Verwendung im Bilde. Nach den Vorträgen an der Akademie der bildenden Künste in München. 4. Neubearbeitete Auflage Gr.-8°, 339 S. Ferdinand Enke, Verlag, Stuttgart 1933. Geh. RM. 10.—, geb. RM. 12.—.

Professor Max Dörner hat durch seine Vorträge an der Akademie zu München nicht nur seine zahlreichen Schüler in die notwendigen Grundlagen eines rationellen Malverfahrens eingeführt, sondern hat weit darüber hinaus Sinn und Verständnis für die Bedeutung der Maltechnik erweckt. Das erste war ihm immer die Praxis, dann galt es die Ergebnisse wissenschaftlicher Erforschung richtig einzubauen. Immer hat Dörner das hochmütige Theoretisieren und die verächtliche Vernachlässigung der Technik zurückgewiesen. Das Handwerkliche gilt ihm als die gesunde Grundlage der Kunst, auf der erst das Schöpferische des Künstlers aufbauen könne. So ist auch sein grundlegendes Buch methodisch nach dem handwerklichen Vorgang aufgebaut: Grundierung, Farbstoffe, Bindemittel, Ölmalerei, Temperamalerei, Pastell, Aquarell, Wandmalerei, werden im einzelnen, aus reichster Erfahrung, mit scharfer Ablehnung aller ungeeigneten Verfahren, erklärt. Daran schließen sich Untersuchungen über die Techniken alter Meister (Italiener, van Eyck, Tizian, Rubens u. a.) und über Restaurierungen der Tafelbilder. Gewiß ist dies Handbuch in erster Linie für den ausübenden Maler bestimmt und hier hat es ja auch in bisher

vier Auflagen eine Verbreitung erfahren, die weit über die Grenzen des deutschen Sprachgebietes hinausreicht. Man kann dies Buch als die grundlegende Einführung für den Maler bezeichnen. Aber damit ist der kulturelle Einfluß des Buches nicht erschöpft. Dörner hat auch die grundlegenden Prinzipien für eine neuzeitliche Konservierung von Fresken und Tafelbildern verfochten und zum Siege verholfen. Das Übermalen der Bilder, das kunsthändlerische Interesse am Verfälschen der Bilder ist von Dörner aufs heftigste bekämpft worden. Aber auch gegen die Geheimniskrämerei in den Restaurierungsfragen und Methoden, wie sie vielfach auch an den großen Kunstinstituten gepflegt wurde, ganz abgesehen von den vielen kleinen Gernegroßen, die sich mit ihrem „Geheimmittel“ wichtig machten und machen, hat sich sein Buch gerichtet. Er verlangt offene praktische und wissenschaftliche Darlegung. Nur in dieser Kontrolle sieht er eine Besserung in unserer Maltechnik wie in der Konservierung. So darf man auch diese neue vielfach verbesserte Auflage als einen Gewinn für das ganze Kunstleben bezeichnen.

Georg Lill

OSTERZETTEL UND KOMMUNION-ANDENKEN

Ruth Schaumann hat im Schwabenverlag AG., Zweigniederlassung Ellwangen-Jagst, 18 Scherenbildchen erscheinen lassen, die als Osterbeichtzettel und Gebetbuchbildchen zu verwenden sind. Die Bildchen sind als Holzschnitte in Scherenschnittmanier geschaffen. Inhaltlich sind es Darstellungen aus Kindheit, Passion und Auferstehung Christi, aus dem Marienleben, aus der evangelisch-kultischen Symbolik und den Heiligenleben (Thomas Morus). Gerade in diesen kleinen Bildern kommt die beseelte Beschwingtheit der Eigenart Ruth Schaumanns zu ihrem letzten Ausdruck, etwa „In Mariens Hut“, „Hürde des Herrn“, „Christus und Johannes“, „Geißelsäule“. Es sind Eigen-schöpfungen des Kleinbildes, wie wir sie seit Generationen nicht mehr gehabt haben.

Auch ein Kommunionandenken hat sie geschaffen, das in zwei Größen zu haben ist. In einem Gemache sitzt Christus, die Hostie in den Händen, und vor ihm knien drei Kinderchen, die den Empfang der Seelenspeise ersehnen. Vor einem Fensterbogen fliegt die Taube des Hl. Geistes. Farbige werden auf den holzschnittmäßig schwarz gehaltenen Hauptflächen, nur wenige rötliche, bläuliche und gelbe Töne aufgesetzt. So bleibt die künstlerisch-stilistische Einheit gewahrt und bewußt von den modejournalmäßig schein-realistischen Darstellungen der üblichen Kommunionandenken abgerückt. Der sakrale Ernst, die verantwortungsvolle Tiefe des Altarsakramentes erfüllt ein solches Blatt in erster Linie, nicht als ob es über das kindliche Empfinden hinausginge. Aber das Kindische, das Spekulieren auf den „gemeinen“ Geschmack, die Gelegenheitsmacherei hat mit einer solchen Schöpfung nichts mehr zu tun. Es wäre nur zu wünschen, daß diejenigen, die sich über den Tiefstand unserer religiösen Zeiteinstellung mit Recht Gedanken machen, auch schon der Jugend wirklich Wertvolles, wie diese religiösen Bilder, zugänglich machen würden, auch wenn es anfangs manches Vorurteil, das aus verderbtem Geschmack kommt, zu überwinden gilt.

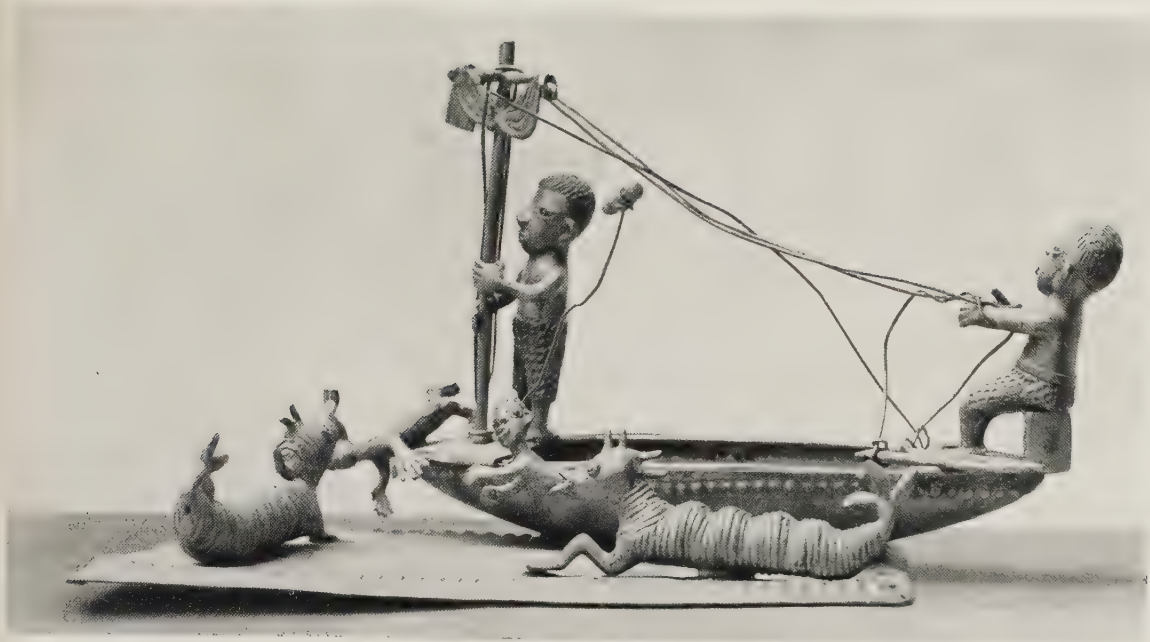
Georg Lill

Für die Schriftleitung verantwortlich: Dr. Georg Lill, München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2; Dr. Michael Hartig, München; Dr. Richard Hoffmann, München. — Für den Anzeigenteil verantwortlich: Karl Rexhausen, München. — D. A. IV. Vj. 1935 3866 (zur Zeit ist Anzeigen-Preisliste Nr. 2 gültig). Verlag: Gesellschaft für christliche Kunst, Kunstverlag, GmbH., München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2. — Druck: F. Bruckmann AG., München.

Bezugspreis halbjährlich RM. 8.— franko; Einzelhefte RM. 1.75; Postscheckkonto München 1440.



UTSUMI: DIE LANDUNG FRANZ XAVERS UND BRUDERS JOHANN FERNANDEZ
IM HERBST DES JAHRES 1550 BEI SHIMONOSEKI (JAPAN)



JONAS WIRD INS MEER GEWORFEN. — Kupferarbeit eines Negers aus Dahomey

CHRISTLICHE EINGEBORENENKUNST IN NICHTCHRIST- LICHEN LÄNDERN¹⁾

Von SEPP SCHÜLLER

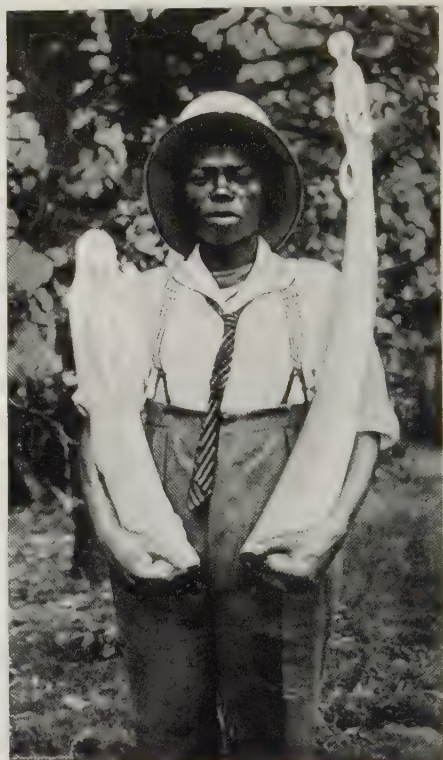
Vorbemerkung der Schriftleitung: Um unseren Lesern ein möglichst umfassendes Bild der kirchlichen Kunst zu geben, bringen wir heute ein neues 3. Heft über „Außereuropäische Missionskunst“. Wir möchten ausdrücklich bemerken, daß wir diese Schöpfungen, besonders die von primitiven Völkern, als eigenständige Kulturarbeiten betrachtet wissen wollen, aber keineswegs als allgemein gültige Vorbilder auch in anderen Ländern. Gerade der Unterschied zwischen der hochkultivierten ostasiatischen Kunst und der primitiven afrikanischen Kunst wird die verschiedenen Bedingungen für eine solche Einstellung, aber ebenso die großzügige Weitherzigkeit der katholischen Kirche für jegliche Volkskunst und Volkskultur einem klar vor Augen stellen können.

Das Problem der christlichen Eingeborenenkunst in den nichtchristlichen Ländern wurde bereits in zwei reich bebilderten Sonderheften der „Christlichen Kunst“ behandelt. Im März 1929 (Jahrg. XXV) schrieb Professor Aufhäuser über das bis dahin wenig erkannte Thema, wies auf die geschichtliche Entwicklung der von der Kirche theoretisch stets anerkannten Anpassungsmethode in der Missionierung und besprach dann kurz neuere christliche Eingeborenearbeiten, besonders aus Java, Britisch-Indien und China. P. Andreas Eckardt O. S. B. schrieb im gleichen Heft über „Ludwig Chang und die christliche Kunst in Korea“ und berichtete damit aus seinem in dieser Hinsicht kaum bekannten und wenig hervorgetretenen Missionsfeld. Im Januarheft 1935 (Jahrg. XXXI) der „Christlichen Kunst“ schilderte dann wiederum Professor Aufhäuser in der Arbeit „Eingeborene christliche Kunst in nichtchristlichen Ländern“ neue außereuropäische christliche Arbeiten, die er auf seinen Reisen besonders in Indochina, China und Japan traf. Architekt J. J. Svagr erläuterte an Hand eines eigenen Kirchenentwurfes Gedanken über die „Katholische Architektur im japanischen Stil“. P. Hildebrand Jaiser O. S. B. beschrieb „Die erste Ausstellung

¹⁾ Die Abbildungen von S. 193—215 nebst der Kunstdrucktafel stammen aus dem Bildarchiv der Aachener Zentrale des Päpstlichen Werkes der Glaubensverbreitung (Franziskus-Xaverius-Missionsverein), Pontstraße 78/80.



AFRIKANISCHER HOLZSCHNITZER BEI DER
ARBEIT



AFRIKANISCHER ELFENBEINSCHNITZER
MIT 2 ELFENBEINSCHNITZEREIEN
Aus Bahunde (Belgisch-Kongo, Afrika)

christlicher Künstler in Tokio“ und P. Hermann Heuvers S. J. brachte schließlich Worte zu den wundervollen „Bildern von Franz Seikyo Okayama“ aus diesem japanischen Künstlerkreis.

So wurde in diesen zwei Sonderheften der „Christlichen Kunst“ eine Reihe gut bebildeter Abhandlungen von einzelnen Fachleuten und Missionaren als Ausschnitt aus dem großen Thema der christlichen Kunst Außereuropas vermittelt. Für den Leser konnte aber dadurch allzu leicht der Eindruck entstehen, als werde nur in diesen geschilderten Gebieten an der Schaffung eines eigenen und bodenständigen christlichen Kunstausdrucks gearbeitet. Dies ist aber nicht der Fall. Wenn auch — wie damals gesagt wurde — viele einzelne Missionare gegen eine Anpassung an die bodenständige Kunst und für die Verbreitung christlich-europäischer Kunst eintreten, so widerspricht dies durchaus dem Willen unseres Hl. Vaters und damit der katholischen Kirche, welche die altgepflegte Tradition der Kunstanpassung in allen Missionsgebieten gefördert sehen will. „Mit großer Freude“ vernahm der Hl. Vater, Papst Pius XI., „von den Fortschritten der christlichen Kunst in China, einer Kunst, die von wahrhaft katholischem Geiste getragen erscheint und dabei doch nicht als Importmittel des Westens anzusprechen ist.“ Und nachdem er die von vielen Missionaren im Anfang verkannten Bemühungen des ersten Apostolischen Delegaten Chinas, Sr. Exz. Erzbischof Celso Costantini, um die Schaffung der bodenständig christlichen Kunst von Anfang an förderte, gab er auch den anderen Delegaten ähnliche Ratschläge. Und so konnte Sr. Exz. Msgr. Paolo Marella, der Apostolische Delegat Japans, gleich nach der Ankunft in seinem neuen Missionsbezirk in einer Versammlung der christlich schaffenden Künstler von der außerordentlichen Begeisterung berichten, die ihre Arbeit in den Augen des Hl. Vaters und damit der katholischen Kirche fand. Und wie der Delegat auch weiterhin persönlich stets für das christlich-japanische Kunstschaffen eintrat, so wird selbst bei den Naturvölkern im „dunklen Erdteil“ von der Apostolischen Delegatur das einheimisch-christliche Kunstschaffen mit allen Mitteln gefördert. Sr. Exz. Delle Piane, der Apostolische Delegat Belgisch-Kongos, läßt nach den Fidesberichten „auf seinen Reisen in allen seinen Missionsgebieten keine



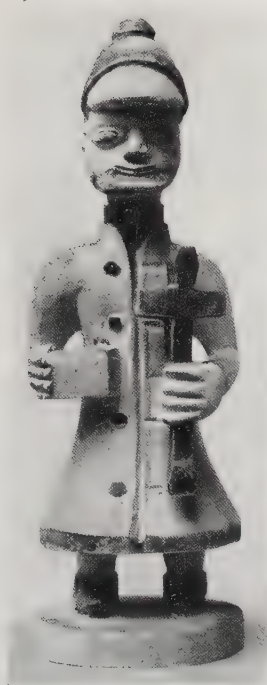
MARIA
Holzschnitzerei aus dem
Kongo (Afrika). Vatikan.
Missionsmuseum



MARIA
Holzschnitzerei aus Ketu (West-
afrika). Museum der afrikanischen
Missionen zu Lyon



HL. JOSEPH
Holzschnitzerei aus Ketu (West-
afrika). Museum der afrikanischen
Missionen zu Lyon



MISSIONAR
Holzschnitzerei aus Westafrika
Museum der afrikanischen
Missionen zu Lyon



MISSIONSBISCHOF
Holzschnitzerei aus Westafrika
Museum der afrikanischen
Missionen zu Lyon



MUTTERGOTTESFIGUR
Elfenbein aus Belgisch-
Kongo (Afrika). Aachener
Missionsmuseum, Aachen

Gelegenheit vorübergehen, ohne die Mission auf das Problem der Eingeborenenkunst aufmerksam zu machen und die Notwendigkeit der Einfügung kongolesischer Stilelemente in den Bau und die Ausstattung der Gotteshäuser, der Schulen und Seminarien immer wieder zu betonen“. „Die katholische Kirche“, so führte er noch letzthin in einer Rede aus, „ist nicht belgisch, nicht französisch, nicht englisch, nicht amerikanisch; sie ist katholisch! Im Kongo muß sie kongolesisch sein und sich in den Gebäuden und allen anderen künstlerischen Elementen kongolesischer Kunst bedienen . . . Man muß bewahren und verwerten, was sich an Schönerm und Gutem im Volke findet, und die Eingeborenen müssen sich in der Kirche wie bei den Ihrigen zu Hause fühlen.“ So ist im Laufe der letzten Jahre die Bedeutung und Notwendigkeit der Anpassung an die bodenständige Kultur der einzelnen Missionsländer erkannt und von den höchsten kirchlichen Stellen auch entsprechend mit allem Nachdruck verbreitet worden. Wir besitzen heute infolge dieser Weisungen aus ziemlich allen Missionsgebieten Versuche christlich bodenständiger Kunstgestaltung und aus manchen Gegenden sogar recht beachtliche Leistungen christlich-einheimischen Kunstschaffens.

Das vorliegende Heft will bewußt die bereits erschienenen Sonderhefte über das gleiche Thema ergänzen, indem die damals in Einzelbetrachtungen gezeigten Arbeiten zusammengefaßt und unter gleichzeitiger Betonung der damals gar nicht oder allzu kurz behandelten Versuche die große Entwicklungslinie der gegenwärtigen christlichen Kunst Außereuropas aufgezeichnet wird. Mit Absicht wird aus diesem Grunde beispielsweise die früher vollkommen übersehene christlich-afrikanische Kunst eingehend behandelt. Auch sollen die höchst interessanten und beachtenswerten Versuche der Verchristlichung der uralten Wajang-Schatten- und Tanzspiele auf der niederländisch-indischen Insel Java und weitere ähnliche charakteristische missionarische Arbeiten aus anderen Missionsgebieten herausgegriffen und genauer dargestellt werden. Von dem ursprünglichen Plan des Schreibers, die bisher kaum gewürdigte geschichtliche Entwicklung der christlichen Kunst in den Missionen und damit Außereuropas zu behandeln, mußte aus Rücksichten des Platzmangels Abstand genommen werden. Dies kann vielleicht in einem späteren Heft nachgeholt werden. Aus verschiedenen Gründen wurde auch von den eigentlich notwendigen Quellenangaben abgesehen; einmal reichte zu einer annähernd eingehenden Zusammenfassung bei weitem nicht der zur Verfügung stehende Raum, weiterhin soll dann in einem demnächst erscheinenden Werke des Schreibers über die „Christliche Kunst Außereuropas“ zum ersten Male das gesamte umfassende Quellenmaterial über dieses Thema veröffentlicht werden.

Christliche Kunst in Afrika

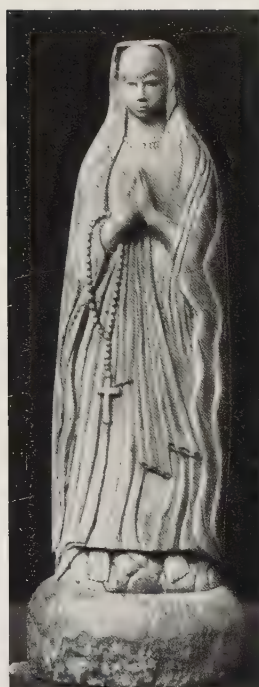
Während das Europa des letzten Jahrhunderts den „dunklen Erdteil“ mit dem Gefühl der unglaublichen Überlegenheit ansah und man glaubte, Afrika müsse durch die europäische Zivilisation veredelt werden, erkennt man heute in den äußerlich primitiven Negerarbeiten eine echt bodenständig gewachsene und getragene Kunst. Wenn man auch nicht in den Fehler der Nachkriegszeit zu verfallen und alle afrikanische Kunst schlechthin als das Ideal der Kunst anzusehen braucht, so muß man doch die Berechtigung und den nicht abzuleugnenden Wert der Negerkultur anerkennen. Mit diesem Wandel in der Einstellung zum afrikanischen Schaffen veränderte sich erklärlicherweise auch entscheidend die Missionsmethode, die sich im letzten Jahrhundert auf eine Einführung europäischer Gegenstände und den Aufbau einer direkt europäischen Negermission begnügte. Da schreibt uns ein Benediktinerpater aus dem ehemaligen Deutsch-Ostafrika: „Alles, was man zu Hause nicht mehr gebrauchen kann, das man als unwürdig empfindet, findet immer noch den Weg in die Missionen. Wo hier alles darauf gerichtet sein müßte, erzieherisch zu wirken, wo wir mit Worten so wenig erreichen können, immer auf das Beispiel angewiesen sind, können solche alten und schlechten Sachen wirklich ein Hindernis werden. Man soll ja nicht glauben, daß der Schwarze nicht zwischen Plunder und guter Ware unterscheiden kann. Er merkt den Unterschied sehr wohl. Und er, der seinen eigenen Häuptlingen gerade das Beste bringt, hat ein feines Empfinden dafür, wie wir die Kirche ausstatten.“ An diesem Bericht hört man die Erkenntnis der Notwendigkeit echter Anpassung und auch die Bereitwilligkeit des heutigen Afrikamissionars. Selbstverständlich muß eine gute europäische Kunst den Übergang zu der werdenden christlich-afrikanischen Kultur darstellen, genau wie vor etwa einem Jahrtausend unsere eigenen Vorfahren durch das römische Vorbild zu selbständigem Kunstschaffen angeregt wurden.



MUTTERGOTTES
Elfenbeinschnitzerei a. d.
Kongo (Afrika). Vatika-
nisches Missionsmuseum



MUTTERGOTTES
Elfenbeinschnitzerei a. d.
Kongo (Afrika). Vatika-
nisches Missionsmuseum



MUTTERGOTTES
Elfenbeinschnitzerei aus Fran-
zösisch-Guinea (Westafrika)
Vatikanisches Missionsmuseum



MUTTERGOTTES
Kupferarbeit aus Yoruba (Westafrika)



HL. JEANNE D'ARC
Kupferarbeit aus Yoruba (West-
afrika)



MARIENBÜSTE

Elfenbeinschnitzerei aus Belgisch-Kongo (Afrika)
Aachener Missions-Museum



ZIBORIUM

Holzschnitzerei der Zulus in Natal (Südafrika). Aachener Missions-Museum

Man muß einen afrikanischen Holzschnitzer bei der Arbeit betrachten (Abb. S. 194), muß sehen, wie er mit dem primitiven Material in staunenswerter Geschicklichkeit das Typische der einzelnen Darstellungen mit wenigen Formen herausstellt, um das Wesen dieser Kunst zu erkennen. Nicht die äußere Darstellung, sondern der innere Gehalt muß auch in der werdenden christlichen Kunst Afrikas besonders gepflegt werden. In dieser Erkenntnis verstehen wir die als typische Erstlingsarbeit roh aus dem Holzblock geschlagene Marienfigur aus dem Kongo (Abb. S. 195), die sich heute im Vatikanischen Missionsmuseum befindet. Trotzdem nur der Kopf und die gefalteten Hände angedeutet sind, fühlt man bei längerem Betrachten die innerlich erlebte Darstellung der in Anbetung versunkenen Jungfrau. Während hier das Fehlen einer einheimisch ausgebildeten Holzschnitzerei auffällt, erkennt man in der Darstellung der „Jungfrau“ (Abb. S. 195) die alte Kultur Westafrikas. Die in dem kleinen Städtchen Ketu in Nieder-Dahomey verfertigte Figur ist trotz einer gewissen europäischen Beeinflussung ganz aus einheimischer Kunstauffassung gewachsen. Mit wenigen charakteristischen Eingeborenenmustern ist eine ungemein belebte Gesamtwirkung erreicht. Dies gilt vielleicht noch in erhöhtem Maße von der vermutlich von demselben Künstler geschnitzten Figur des hl. Joseph mit dem Jesusknaben (Abb. S. 195). Auch hier vermag das einfache Helldunkel des Rockes über einzelne störende Mißverhältnisse durchaus hinwegzutäuschen. Neben diesen beiden letztgenannten Figuren besitzt das Museum der Afrikanischen Missionen zu Lyon noch zwei sehr interessante afrikanische Darstellungen eines Missionars (Abb. S. 195) und eines Missionsbischofs (Abb. S. 195). Während der Missionar in der Betonung des langen Rockes, dem Gebetbuch und dem Kreuz echt primitiv afrikanisch gestaltet scheint, ist der Bischof mit einer erstaunlichen Feinheit und tadellosen Gesamtwirkung mit dem Hirtenstab und dem Buch wiedergegeben.

Neben den Holzschnitzereien verdienen auch noch die christlichen Elfenbeinschnitzereien aus Afrika besonders hervorgehoben zu werden. Das Aachener Missionsmuseum besitzt einige Mariendarstellungen eines Negerkünstlers aus Bahunde (Belgisch-Kongo), die besonderes Interesse als Übergangswerk vom europäischen Vorbild zur einheimischen Gestaltung verdienen. Es ist mehr als ein Zufall, daß der Negerkünstler sich als „Honorar“ für seine Arbeiten einen europäischen Anzug erbat und sich damit und seinen Arbeiten fotografieren ließ (Abb. S. 194). Die Sehnsucht nach Europa und seiner Kultur spricht aus dem sehr fein geschnittenen Madonnenkopf (Abb. S. 198) und auch aus der stehenden Marienfigur mit dem Jesusknaben (Abb. S. 195). Trotz der erstaunlich vollendeten Einfühlung und Nach-



MARTYRER. — Kupferarbeit aus Yoruba (Westafrika)



DER GUTE HIRTE. — Kupferarbeit aus Yoruba (Westafrika)

gestaltung des europäischen Vorbildes hat der Negerkünstler aber ganz bewußt der europäischen Marienfigur das echt afrikanische Jesuskind in die Arme gegeben und damit sein Streben nach einem afrikanischen Ausdruck christlicher Kunst deutlich verraten. So vollzieht sich gerade an dieser letzten Figur der Übergang in einem Loslösen vom europäischen und einem Annähern an das heimische Bild. Auch eine Reihe weiterer Elfenbeinfiguren aus dem Vatikanischen Missionsmuseum zeigen diesen Vorgang sehr charakteristisch. Aus dem Kongo stammen die beiden streng gehaltenen Darstellungen der betenden (Lourdes-)Madonna (Abb. S. 197), während die Wiedergabe aus Französisch-Guinea (Abb. S. 197) gelockerter und dem afrikanischen Stil etwas angepaßter erscheint.

Die christliche Kunst Afrikas wurde in Europa zuerst durch die Missionare von Lyon in höchst beachtenswerten Kupferarbeiten aus Yoruba in Westafrika bekannt. Diese technisch wie künstlerisch hoch interessanten Arbeiten zeichnen sich durch einen erstaunlich eigenen künstlerischen Ausdruck aus. Da ist beispielsweise in dem Marienbild (Abb. S. 197) eine Königin mit Krone und Zepter dargestellt, die vollkommen aus der Phantasie des Negers entsprungen ist. Die großen Augen in der Mandelform, die kurze an der Wurzel eng und am Ende breit gezogene Nase und die stark aufgeworfenen Lippen zeigen das durchschnittliche Antlitz der Neger der Entstehungsgegend. Während bei der Darstellung der Jeanne d'Arc (Abb. S. 197) in der Kleidung noch das französische Vorbild zu erkennen ist, scheint die Mariengestalt bewußt im Kostüm der Yorubaneger gehalten. Dies gilt auch von den künstlerisch reiferen Darstellungen des Märtyrers mit dem Engel (Abb. S. 199) und dem Guten Hirten (Abb. S. 199), wobei in der letzten Darstellung auch in der ganzen Haltung des Lammes ein charakteristischer Zug der Yorubaneger zu erkennen ist. Die interessanteste Darstellung aus dieser Serie ist ohne Zweifel die des „Jonas im Rachen des Ungeheuers“ (Abb. S. 193). In einer technisch wie künstlerisch erstaunlich vollendeten Wiedergabe hat der Negerkünstler diese große Gruppe nach einem Wandbild der römischen Katakomben freinachempfunden und gestaltet. Es ist kaum zu glauben, wie der Neger in manchen Einzelheiten das Vorbild plastisch nachgestaltet und damit trotzdem eine Gruppe schafft, die echte Negerkunst darstellt und aus einer Reihe allgemeiner Negerkupferarbeiten kaum herausfällt. Hier wäre vielleicht für den Missionar ein Weg, die alte römische Katakombenkunst als Vorbild für die beginnende christlich-afrikanische Kunst dienstbar zu machen.

Thematisch erinnert an die Gruppe des Jonas eine Szene auf einem Basrelief an dem Königspalast zu Abomey (Abb. S. 201), der Hauptstadt von dem zu Französisch-Westafrika gehörigen Dahomey. Auf einem der zahlreichen Reliefs erkennt man einen Missionar, der auf einem Schiff zur See geht (Abb. S. 201). Trotz der direkt rohen Arbeit ist die Darstellung wegen der geschickten Aufteilung und der Betonung des fremdländischen Missionars auf einem Stuhl recht bemerkenswert.

Das Aachener Missionsmuseum besitzt von einem Zuluneger aus Natal ein höchst interessantes Modell eines Ziboriums und damit vielleicht den ersten Versuch heimischer Gestaltung von Kirchengeräten. Zwar ist die Benutzung des hölzernen Ziboriums noch nicht gestattet und interessiert uns diese Arbeit (Abb. S. 198) nur vom künstlerischen Standpunkt. Interessant ist, wie der Neger geschickt den Schaft in den Knauf auflöst und damit aus der europäischen Grundform einen eigenen Aufbau ableitet, der dann durch das schlichte Muster ein ganz eigenes Gepräge erhält. Die malerische Wirkung alter Negermotive ist in der nach Entwürfen des Schreibers für die Afrika-Mission angefertigten Prozessionsfahne (Abb. S. 202) ausgenutzt. Hier ist die im Laufe dieser Betrachtung wiederholt erwähnte Möglichkeit der direkten europäischen Mitarbeit an der Schaffung außereuropäisch-christlicher Kunst besonders für Afrika eindeutig bewiesen.

Wie selbst ein ganzer Altarraum im afrikanischen Stil würdig gestaltet werden kann, das beweist uns das Innere der Schulkirche von St. Lorenz, die unter Leitung des schwarzen Lehrers Stanislaus Njarje (Südafrika) gebaut wurde (Abb. S. 203). Die Grundform der Negerhütte mit der weißen Wand und dem großen Strohdach ist beibehalten und der Raum nur durch die um das Kreuzmotiv gerankten Negerzeichen sehr stimmungsvoll gestaltet.

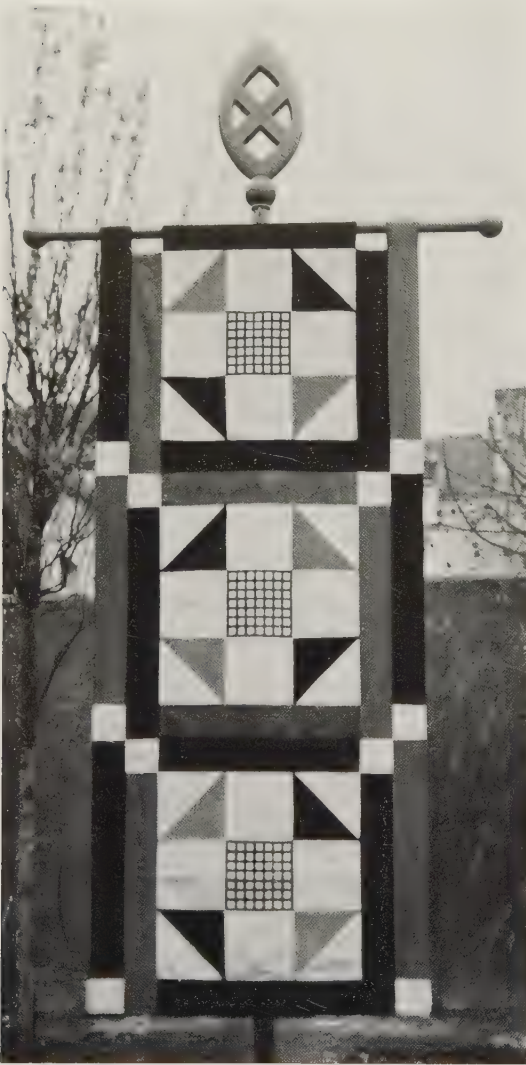
Während in Afrika eine direkte Malerei unbekannt ist und sich höchstens auf schlichte Ornamentierungen beschränkt, dürfte diese in Abessinien mit dem Christentum vor vielen Jahrhunderten eingeführt und verbreitet sein. In den meisten christlichen Darstellungen Abessiniens kann man heute noch das alte Vorbild der byzantinischen Kunst erkennen. Das gilt besonders von den verbreiteten Darstellungen der Madonna mit dem Jesusknaben und den hl. Michael und Gabriel (Abb. S. 204).



KÖNIGSPALAST IN ABOMEY (WESTAFRIKA)



MISSIONAR ZU SCHIFF. — FLACHRELIEF AM KÖNIGSPALAST ZU ABOMEY (WESTAFRIKA)



PROZESSIONSFAHNE FÜR AFRIKA-MISSION
Entwurf: Sepp Schüller-Aachen

Christliche Kunst auf den Südsee-Inseln

Die beginnende christliche Kunst der Südsee-Insulaner ist durch Abbildungen der Kirche in Bundralis, Apostolisches Vikariat Rabaul in Neu-Pommern, bereits oft hervorgehoben worden. Eine ähnlich gebaute Kirche aus der gleichen Rabaul-Mission (Abb. S. 205) zeigt wiederum so recht die Möglichkeit der einheimischen Raumgestaltung der katholischen Kirchbauten auf der Südsee. Eingeborene haben hier in ihrer Art beispielsweise die Pfosten mit Nägeln geschnitzt und trotz der etwas phantastischen Gestaltung liegt in dem ganzen Raum eine würdige Ruhe und Kirchenstimmung, die nur durch die europäische Altaranlage empfindlich gestört wird. In dem festen Bau der Pfosten liegt die Klarheit und Sicherheit der römischen Basilika und das kühn geschwungene Dach darf uns an die gotischen Kirchen unserer eigenen Heimat erinnern.

Alte heimische Kunst wurde auf der Südsee auch in der christlichen Bildhauerei belebt. Der eingeborene Herrgottschnitzer in Neu-Irland, dem zu dem Bismarckarchipel gehörigen ehemaligen Deutsch-Neumecklenburg, zeigt in seinem Werk ein lebendig und kraftvoll erlebtes Kruzifix (Abb. S. 205). Die Ruhe und Starrheit der Insulanerkunst ist hier charakteristisch aufgelöst mit einer echten Südseephantastik.

Christliche Kunst in Britisch-Indien

Das Problem der christlichen Kunst in Indien ist im Laufe der Zeit oft erörtert und eine Anpassung wegen der großen Gefahr der Vermengung mit dem Hinduismus von vielen Seiten abgelehnt worden. In den früheren Jahrhunderten scheute die Mission sich nicht, bereits vorhandene heidnische Tempel als christliche Gotteshäuser und Kapellen zu übernehmen. So wurde ein alter Buddha-Felsentempel im Mount Doinsur bei Bombay von den Franziskanern übernommen und zu einer Kirche umgestaltet (Abb. S. 207). Das ganz aus Felsen gehauene Innere macht einen sehr einheitlichen und würdigen kirchlichen Eindruck. Mit verhältnismäßig geringen Ausnahmen waren die kirchlichen Neubauten in Indien alle im europäischen Stil gehalten, wodurch eine gewisse Entfremdung der Eingeborenen allzu erklärlich sein mußte. Auf diese Tatsache weist in letzter Zeit immer wieder der als Professor am Franz-Xaver-Kolleg zu Bombay tätige Jesuitenpater Héras hin. Nachdem er viele Jahre hindurch theoretisch auf die Frage der Notwendigkeit einer eigenen bodenständigen christlichen Kunst in Indien hingewiesen hatte, suchte er durch Schaffung eines Modells auch praktische Wege zur Erreichung dieses Ziels zu schaffen. Das Modell der von ihm entworfenen Kirche im indischen Baustil (Abb. S. 207) ist ganz bewußt aus der hinduistischen Kunst und ohne Anlehnung an unseren europäischen Kirchenraum aus den Gegebenheiten der indischen Umwelt als eine neuartige und nicht zu verwerfende Kirchenanlage gewachsen.

Die christliche Malerei beginnt in Indien mit dem farbigen Bemalen europäischer



DEKORATIVE WANDMALEREI EINES NEGRS IN DER KAPELLE VON ST. LORENZ (SÜDAFRIKA)

Kupferstiche, die dann langsam zu einem eigenen christlichen Ausdruck besonders in der Miniaturmalerei führten. Wir haben besonders aus dem 17. und 18. Jahrhundert sehr viele recht beachtliche christliche Miniaturen in den verschiedensten europäischen Kunstsammlungen. Die dann im letzten Jahrhundert scheinbar versunkene christliche Malerei Indiens soll augenblicklich in moderner bodenständiger Kunst wieder begründet werden. Verheißungsvolle Erstlingsarbeiten lassen uns hier mit Hoffnung auf die Fortentwicklung schauen.

Besonderes Interesse verdienen einige ältere christliche Bildhauerarbeiten mit Darstellungen der Madonna und des Guten Hirten. Sie sollen aus der portugiesischen Kolonie Goa (Vorderindien) stammen und werden in ihrer Entstehungszeit sehr auseinandergehend von den Wissenschaftlern in das 8.—10. oder 17. Jahrhundert hineinverlegt. Wir kennen die Elfenbeinfigur mit Resten von Vergoldung, die Prof. Vatter in Ost-Flores fand und vermutlich aus dem Kreis von Arbeiten aus Goa stammt (Abb. S. 208). Hierzu gehört auch wohl die holzgeschnittene Madonna aus Konga (Ost-Flores), die im Besitze christlicher Eingeborener als Heiligtum verehrt wurde und von der alten Dominikanermission des 16. und 17. Jahrhunderts stammen dürfte (Abb. S. 208).

Christliche Kunst in Indonesien (Java)

Wie die indonesische Kunst auf den heutigen niederländisch-indischen Inseln durch die indische Kunst entscheidend angeregt schien, so wurde auch christliche Kunst zuerst aus Indien herübergebracht. Eine eigentliche christliche Kunst ist dann hier zwar nicht gewachsen, zumal die christliche Mission keinen festen Fuß fassen konnte. Erst die neuere Arbeit hat besonders auf der Insel Java eine erstaunlich reiche und vollendete christliche Kunst wachsen lassen. Durch das große Verdienst des holländischen Prof. Schmutzer wurde aus der alten hindu-javanischen Bildhauerei ein eigener christlicher Ausdruck gestaltet. Die nach Prof. Schmutzers Angaben von dem Eingeborenen Iko verfertigten Darstellungen zeugen von der lebendigen Kraft dieser alten Kunst, die zu einem neuen christlichen Ausdruck durchaus fähig ist. — Die im Aachener Missionsmuseum aufbewahrte Darstellung des Herz Jesu (Abb. S. 208) ist ein typisches Werk der Zusammenarbeit Schmutzers und Ikos, aus der eine echt javanische Vorstellung des thronenden Gottmenschen wurde. Neuerdings finden auch



MUTTERGOTTES MIT ENGELN
Abessinische Malerei

einige kleinere Plastiken des javanischen Jesuitenpaters Reksoatmadja (Abb. S. 208) gewisse Beachtung.

Eine eigentliche Malerei besteht auf der Insel Java nicht, wenn auch ein Javane augenblicklich eine christliche Malerei in einer Verbindung von östlicher und westlicher Kunst erarbeiten will. Die Malerei besteht auf Java in den figuralen und ornamentalen Mustern der Batikdecken. In diesen Tüchern, welche seit einem Jahrtausend besonders gerne die im nächsten Abschnitt betrachteten Wajang-Theaterfiguren wiedergeben, hat Cajus Rahid das Bild des sterbenden Erlösers und des Jesusknaben mit Kelch und Hostie (Abb. S. 209) dargestellt. Man muß die schwierige Technik des Batikens kennen; man muß bedenken, wie jede helle Stelle vorher sorgsam mit Wachs bedeckt werden mußte, damit das Muster in dem in die Farbe eingetauchten Tuch vortritt, um die Eigenart der Batikmalerei kennen und schätzen zu lernen.

Der verbreitetste und vielleicht auch älteste Kunstausdruck der Insel Java lebt heute noch in dem Wajang-Puppenspiel. Die von dem Schreiber im Aachener Missionsmuseum aufgebaute Wajangbühne (Abb. S. 211) gibt einen Eindruck von dieser eigentümlichen und in Europa vollkommen unbekannten Art des Puppenspiels, das gleichzeitig Flachfiguren-

und Schattenfigurenspektakel darstellt. Da hockt der Dalang-Puppenspieler vor dem freigespannten Bühnenschirm und zeigt den hinter ihm sitzenden Männern das Spiel der flachen und farbigen Lederfiguren, während die auf der anderen Seite der Bühnenwand sitzenden Frauen nur das Spiel der Schatten beobachten können. Erstaunlich ist die Verbreitung dieses javanischen Nationalbühnenspiels, das bei keinem Fest bei alt und jung, hoch und niedrig fehlen darf. Da sitzen die Eingeborenen ganze Nächte zusammen und lauschen den alten Göttersagen und erfreuen sich an den Siegen der Götter über die Dämonen. Bei der Verbreitung und Bedeutung dieser Spiele liegt eine Übernahme in das Missionswerk ziemlich nahe, wenn auch die von unseren Spielen grundverschiedene Darstellungsart schwerlich zu christlichen Aufführungen zu übernehmen ist. Aus diesem Grunde wählte man den Stoff von „Goliaths Tod“, der in dem uralten Thema des Kampfes von Gut und Böse, von Geist und Körperkraft sich besonders in die alten Wajangspiele hineinfügte. Die ganze Art der uns ferne liegenden Charakterisierung der einzelnen Figuren ließ sich hier durchaus übernehmen. Gleich den alten Dämonenfürsten erschien der Riese Goliath (Abb. S. 211) mit rotem Gesicht (für die Männerseite) und raubtierartigen Augen und Zähnen (für das Schattenbild der Frauen). Im Gegensatz zu dieser dämonischen Figur verkörperte Samuel (Abb. S. 211) mit seinem weißen Gesicht mit den schmalen Augen und der spitzen Nase den vornehmen und edlen Geist. So waren also die ersten christlichen Wajangfiguren von den Eingeborenen in der seit vielen Jahrhunderten gebräuchlichen javanischen Art entworfen und aus Büffleder von ihnen ausgeschnitten und kunstvoll bemalt worden. Die heute im Aachener Missionsmuseum ausgestellten Originalentwürfe zu diesen Figuren berichten von dem ersten und hochinteressanten Versuch der Anpassung an heimische Volkskunst im Bühnenspiel. Wie die Mission vom Puppenspiel Besitz nahm, so übernahm sie auch die anderen typischen Menschenspiele der javanischen Wajangbühne und brachte auch hier „Goliaths Tod“, nachdem bereits vor zwei Jahrzehnten Vondels „Luzifer“ für die javanische Bühne als Tanzspiel frei bearbeitet mit großem Erfolg gespielt war.



KIRCHEN-INNERES AUS DER RABAU-MISSION (SÜDSEE)



HERRGOTTSSCHNITZER AUS NEUIRLAND, EHEMALIGES NEU-MECKLENBURG (SÜDSEE)

Christliche Kunst in Französisch-Indochina

In der hochinteressanten Geschichte der christlichen Kunst in Französisch-Indochina nimmt der einheimisch-annamitische Priester P. Six (1825—99) eine Sonderstellung ein. Er war nicht nur der Begründer der bodenständigen christlichen Kunst, als Baumeister mehrerer Kirchen führte er die christliche Kunst auch zu einer einzigartigen außereuropäischen Blüte. Man muß die Gesamtwirkung wie die Einzelheiten der von ihm erbauten Kathedrale von Phat Diem (Tonkin) näher betrachten, um diesen Wert zu erkennen¹⁾. Da ist selbst das Gitter im Beichtstuhl (Abb. S. 209) aus einem Stein in einheimischer Kunst mit Fleiß und Geschmack geschnitten, der unsere höchste Bewunderung erweckt und für diesen Zweck in der ganzen Welt wohl nicht seinesgleichen hat. Die überaus erfolgreiche Mission und besonders die erstaunlich große Zahl einheimischer Priester begründeten in Indochina in den verschiedensten Kunstgebieten eine erstaunlich reiche und vollendete christliche Arbeit. Da verbindet sich in der im Vatikanischen Missionsmuseum aufbewahrten Tragbahre der spanische Barock mit dem einheimischen Stil und läßt den alten heimischen Brauch schöner Tragbahren in den festlichen Umzügen wieder aufleben. Ein kambodschanischer Künstler malt auf Teakholz die herrlichen Stationsbilder, in denen wiederum die Umwandlung vom europäischen Vorbild zum einheimischen Ausdruck vollzogen erscheint²⁾.

Christliche Kunst in China

Man könnte einen stattlichen Band mit der Darstellung der christlichen Kunst in China füllen. Denn so alt wie die Mission selbst, so alt ist hier das Ringen nach einem eigenen bodenständigen christlichen Kunstaussdruck. Nach den Berichten dürfen wir wohl annehmen, daß schon die beginnende christliche Mission einheimische Bauten als Gotteshäuser übernahm und sich damit bewußt der Umgebung anpaßte. Eine kurze europäische Kunstwelle um das 13. Jahrhundert wurde dann ein mitentscheidender Faktor zur vollkommenen Vernichtung der Mission. Als die Jesuiten nach Jahrhunderten in China ein neues Missionsfeld aufbauten, haben sie von Anfang an eine bewußte Anpassung an die dortigen Verhältnisse und Kunstrichtungen erstrebt. Jesuitenmaler arbeiteten am kaiserlichen Hofe und versuchten durch die Verbindung chinesischer und europäischer Kunst einen eigenen christlichen Kunstaussdruck für den Fernen Osten zu schaffen. Durch ihre von Zeitgenossen als „unentbehrlich“ bezeichnete Arbeit retteten sie wiederholt die Mission vor Verfolgungen und damit vor ihrem erneuten Untergang. Leider sind ihre christlichen Darstellungen im Laufe der späteren Jahrhunderte ausnahmslos vernichtet worden. Wir können nur an einzelnen erhaltenen Darstellungen dieser Zeit die künstlerische Höhe der christlich-chinesischen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts ahnen und werten.

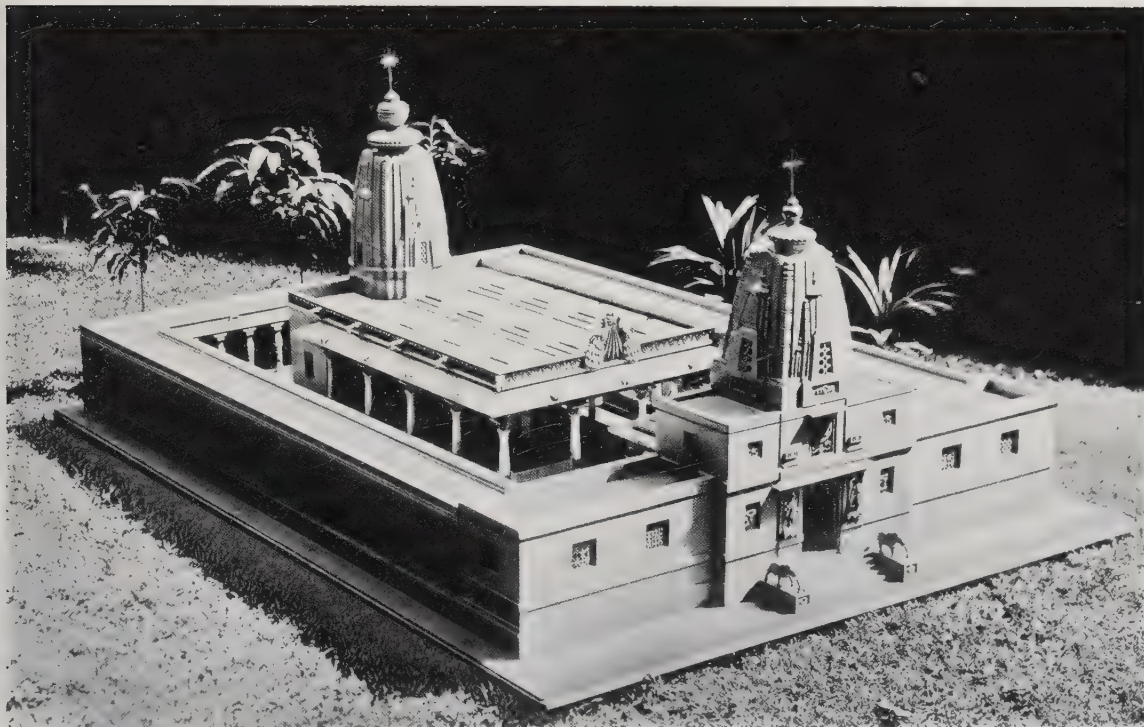
Das letzte Jahrhundert hat dann in einer sinnlosen Überschätzung europäischer Kultur auch in der China-Mission nur europäische Kunst verbreitet und manches wertvolle Stück aus vergangenen Zeiten, das Verfolgungen überdauert hatte, einfach vernichtet oder gewaltsam geändert. Es mußte deshalb eine Stimme kommen, die mit Macht auf die Bedeutung und die Notwendigkeit der Anpassung an die heimische Kunst hinwies und dem bisherigen sogenannten „Europäismus“ das entscheidende Halt zurief. Dieses große Verdienst gebührt dem Apostolischen Delegaten Chinas, Sr. Exz. Erzbischof Celso Costantini, der vor über einem Jahrzehnt diese Frage theoretisch und praktisch entschied und damit in der Missionierungsarbeit weit über China hinaus einen Wandel zu schaffen vermochte. Er wies auf die geschichtliche Entwicklung der Mission, die stets auf eine bewußte Anpassung hingearbeitet hatte und nur dadurch in Europa diese erstaunlichen Erfolge bei der Missionierung erzielen konnte. Mit Zustimmung des Hl. Vaters, der von Anfang an diesen Fragen großes Interesse und Verständnis entgegenbrachte, berief er den in Architekturfragen besonders fähigen Benediktinerpater Gresnigt nach Peking, um mit ihm eine einheimisch-christliche Baukunst zu begründen. Wenn der europäische Architekt auch nicht direkt einen neuen chinesischen Kirchenstil hinsetzen konnte, so hat er ohne Zweifel aber das große Verdienst, durch seine Arbeiten viele Möglichkeiten erwogen und herausgestellt und damit den Weg gewiesen zu haben, den der chinesische Kirchenbauer in Zukunft gehen kann und muß. Die vielen von

¹⁾ Vgl. Jahrg. XXXI (1934/35), S. 100 ff.

²⁾ Vgl. ebenda.



ALTER BUDDHA-FELSENTEMPEL, ALS MISSIONSKAPELLE EINGERICHTET
Mount Doinsur bei Bombay (Vorder-Indien)



MISSIONSKIRCHE IM INDISCHEN STIL. MODELL VON P. HÉRAS S. J. (BOMBAY)



DER GUTE HIRTE
Vergold. Elfenbeinschnitzerei
aus dem 8.—10. oder 17. Jahrh.
Aus Goa (Vorder-Indien)



IHERZ JESU
Holzschnitzerei von Schmutzer-Iko (Java)
Aachener Missionsmuseum



MUTTERGOTTES
Holzschnitzerei, vermutlich aus Goa
(Vorder-Indien)
16.—17. Jahrhundert



BETENDE JAVANEN. MODELLIERT VON P. REKSAATMADJA S. J. (JAVA)



JESUSKNABE MIT KELCH UND HOSTIE
Batikmalerei von Cajus Rahid (Java)



BEICHTSTUHLGITTER IN PHAT-DIEM
(Indochina). Stein

P. Gresnigt entworfenen und zum großen Teil nach seinem Entwurf auch ausgeführten Kirchen, Seminarien und anderen katholischen Gebäude sind ohne Zweifel für die Entwicklung der christlich-chinesischen Baukunst von ganz entscheidendem Einfluß geworden.

Wie der Apostolische Delegat durch die Berufung P. Gresnigts eine christlich-chinesische Architektur neu begründete, so wußte er durch die gleichzeitige Beeinflussung der einheimischen Malerei auch hier einen eigenen christlichen Ausdruck zu schaffen. Heute klingt uns der Bericht von der Bekehrung des Lucas Ch'en und der damit erfolgten Gründung der christlichen Malerei in China fast wunderbar. Der Delegat hatte die Arbeiten des damals noch heidnischen Künstlers in einer großen allgemeinen Kunstaussstellung in Peking beachtet, weil er hier einen Künstler mit der Fähigkeit der guten Bibelillustrierung in chinesischer Art erkannt zu haben glaubte. Er ließ also den Maler zur Delegation bitten, zeigte ihm von Reihe von Meisterwerken europäisch-christlicher Kunst und riet ihm zur Gestaltung einer christlichen Themen aus dem ihm gedeuteten Neuen Testament. Nach einigen Wochen kehrte der Künstler zurück, zeigte dem Delegaten sein erstes Bild mit der Darstellung „Und selig betete sie ihn an“ und sagte, daß er nun zuerst die Wahrheit des Lebens erkannt und den Wunsch der Aufnahme in die katholische Kirche habe. So wurde aus dem unbekannten heidnischen Maler der bedeutendste christliche Künstler Chinas, Lucas Ch'en. Er ist heute Professor an der Malklasse der Katholischen Universität zu Peking und hat einen Stamm von Schülern herangebildet, auf den die Mission mit durchaus berechtigtem Stolz sehen darf. Der Katholischen Universität in Peking gebührt das große Verdienst, daß sie mit allen Mitteln die Kunst von Ch'en und seiner Schule erhält und verbreitet.

Lucas Ch'en hat erklärlicherweise nicht sofort einen eigenen christlich-chinesischen Kunstausdruck gefunden. Seine Kunst ging hervor aus der großen Maltradition des Landes, sie wuchs an dem europäischen Vorbild und fand schließlich in einer harmonischen Verbindung dieser beiden Welten ihren künstlerischen Höhepunkt. War bei den ersten christlichen Werken von Lucas Ch'en noch deutlich das europäische Vorbild zu erkennen, so befreite sich der Künstler in seinem weiteren Schaffen sichtlich davon und fand einen eigenen künstlerischen Ausdruck, in dem die italienische Kunst mit der chinesischen Tradition unlöslich verknüpft schien. Eine kurze Zeit nahm ihn auch das Vorbild der Beuroner Malerschule, die ihm wohl durch die Benediktinerpatres in besonderer Weise nahegebracht wurde, gefangen.

Die Darstellung Christi mit den Jüngern zu Emmaus (Abb. S. 212) stammt aus jener Zeit. An den Gesichtszügen und Kleidern der Figuren und auch der ganzen Bildaufteilung erkennt man sofort die europäische Vorlage, wenn auch der Hintergrund geschickt in die chinesische Welt und Darstellungsweise aufgelöst ist. Vollendet erscheint dagegen die Darstellung der Predigt des greisen Bischofs von Monte Corvino (Abb. S. 212). In diesem Bild aus der Missionsgeschichte Chinas konnte der Künstler kein Vorbild nachahmen und war ganz auf seine eigene Eingebung angewiesen. Prachtvoll setzt er den Missionar im vollen Ornat seiner bischöflichen Würde in die Mitte des Bildes und läßt ihn gleichsam als den Vermittler des Volkes und der im Hintergrund angedeuteten Kirche erkennen. Das Bild strömt einen ganz eigenen Zauber tiefen religiösen Mitempfindens aus, wie es die meisten Werke des Künstlers verraten und was zuweilen einen Vergleich mit Darstellungen der Florentiner und Kölner Malerschule aufkommen läßt.

Aus der Malklasse von Lucas Ch'en, die im letzten Jahre erstmalig durch eine große Kunstausstellung anläßlich des Katholikentages zu Shanghai vortrat, verdienen einige Bilder hervorgehoben und kurz betrachtet zu werden. Hier ist diese Überwindung vom europäischen Vorbild nicht so stark fühlbar, weil der gereifte Stil des Lehrmeisters den aus chinesischer Kunsttradition hervorgegangenen Schülern einen eigenen christlichen Stilausdruck sehr nahebringt. Echt chinesisch empfunden ist die Darstellung der Flucht nach Ägypten (Abb. S. 212). Wie wundervoll deutet die Brücke den Übergang vom dunklen Waldgebiet zum freien sonnigen Gelände des erstrebten Zieles an. Von demselben Künstler ist auch die herrliche und gleichwertige Darstellung der Ruhe auf der Flucht (Abb. S. 212). Das europäische Bild ist hier vollkommen überwunden und die Szene aus chinesischem Empfinden heraus neu gewachsen. Bewunderung erweckt auch die Darstellung des hl. Augustin von Nippo (Abb. S. 213). In seiner Komposition ist das Bild direkt meisterhaft gelungen. Die Tracht des Priesters im vollen Bischofsornat fügt sich ganz ungezwungen in die typisch chinesische Umwelt und Darstellungsweise ein. Besonderes Interesse verdient schließlich ein Versuch der Darstellung der Muttergottes als die Kaiserin von China (Abb. S. 213). Das Vorbild zu dieser Darstellung bot ein Bild einer Kaiserin, das im Pekingener Kaiserpalast aufbewahrt wird. Geändert wurde nach besonderer Angabe nichts als die Haltung der Hände, beigelegt nur der Hl. Geist. Wenn man an die in jeder Hinsicht verunglückte Ableitung des als „U. L. Frau von China“ bekannt gewordenen Marienbildes aus Sikawei denkt, dann muß man diesen Versuch aus der Schule von Lucas Ch'en durchaus begrüßen. Trotz des äußerlich herrschenden Schmuckes tritt das Antlitz der gottbegnadeten Jungfrau einfach, klar und edel in den Vordergrund.

Es ist selbstverständlich, daß durch die Arbeiten von Lucas Ch'en und seiner Schule auch andere christlich-chinesische Künstler zu neuem und eigenem Schaffen angeregt wurden. So bewahrt das Aachener Missionsmuseum eine höchst interessante Darstellung der Mater purissima (Abb. S. 213) des chinesischen Malers Pa Luo Lin. Mit den Mitteln europäischer Technik hat der Künstler im Stil der Ming-Epoche ein modernes Marienbild geschaffen, das trotz der westlichen Beeinflussung in der Form und den zarten Farben edel und stilrein wirkt.

Daß auch Missionare als selbstschaffende Künstler in den Missionen auftraten, wurde bereits in dem kurzen geschichtlichen Rückblick auf die Entwicklung der christlichen Kunst in China angedeutet. Auch in der gegenwärtigen Mission sind in den verschiedensten Weltgegenden Missionarskünstler tätig. Im „dunklen Erdteil“ bauen Patres ihre ersten Missionskirchen in Anlehnung an den heimischen Stil und im Fernen Osten vermögen sich ebenfalls die Missionare so in den Geist der dortigen Kunst einzuleben und daraus neu zu gestalten, daß man ihre Arbeiten von denen der Eingeborenenkünstler nicht unterscheiden kann. Besondere Erwähnung verdient der Benediktinerpater Dobbelaer, der einen bekannt gewordenen Holzschnitt mit der chinesischen Anbetung der Hl. Drei Könige schuf, und P. Edmund van Genechten, von dem wir eine Reihe höchst beachtenswerter chinesischer Seidenmalereien besitzen. Das Aachener Missionsmuseum zeigt ein Madonnenbild (Abb. S. 213), das in zarten Farben echt chinesischer Empfindung von P. van Genechten auf Seide gemalt wurde. Auch viele andere, leider uns nur durch Fotos bekannte Seidenmalereien dieses großen Künstlers lassen uns seine wirklich einzigartige Fähigkeit im Einleben und Gestalten aus chinesischer Vorstellungswelt erkennen.



JAVANISCHE WAJANG-BÜHNE
Modell im Aachener Missionsmuseum, aufgebaut von Sepp Schüller



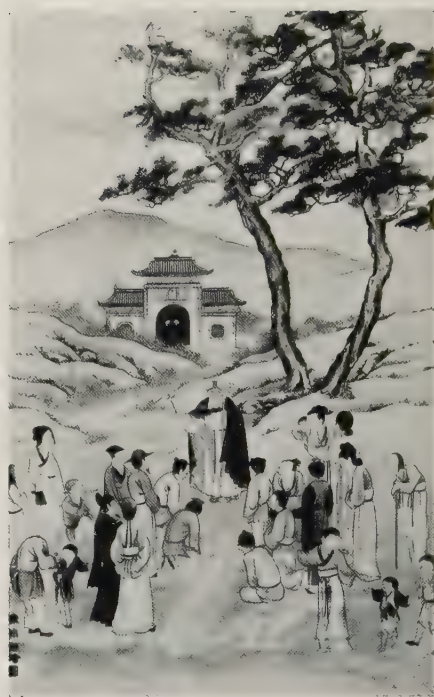
GOLIATH, JAVANISCHE
THEATERFIGUR



SAMUEL, JAVANISCHE
THEATERFIGUR



JESUS UND DIE JÜNGER ZU EMMAUS
Seidenmalerei von Lucas Ch'en-Peiping (China)



PREDIGT DES BISCHOFS VON MONTE
CORVINO
Seidenmalerei von Lucas Ch'en-Peiping (China)



FLUCHT NACH ÄGYPTEN
Seidenmalerei aus der Malklasse von
Lucas Ch'en



RUHE AUF DER FLUCHT
Seidenmalerei aus der Malklasse
von Lucas Ch'en



HL. AUGUSTIN MIT JESUSKIND
AM MEERESSTRAND



MARIA ALS KAISERIN VON CHINA

Seidenmalereien aus der Malklasse von Lucas Ch'en



MATER PURISSIMA
Ölgemälde von Pa Luo Lin



MARIA
Seidenmalerei von P. Edm. van Genechten



HL. JOACHIM SAKAKIBARA
Gemälde von Okayama (Japan)



VISITATIO
Seidenmalerei von R. Toda (Japan)

Christliche Kunst in Japan

Die christliche Kunst in Japan hat gleich der christlichen Kunst Chinas eine lange Entwicklung. Wenn auch hier in wilden Christenverfolgungen die meisten und wertvollsten Dokumente christlichen Kunstschaffens verloren gingen, so wissen wir doch durch alte Bilder und Berichte, daß die katholische Mission heimische Bauten zu Kirchen bewußt übernahm und sich stets dem Landesstil anpaßte. Um auch in der Malerei einen eigenen christlichen Ausdruck zu finden, gründeten die Jesuiten vor Jahrhunderten Malschulen, wo Eingeborene in der Darstellung christlicher Themen unterwiesen wurden. Nachdem das letzte Jahrhundert auch in Japan einen sinnlosen Europäismus gefördert hatte, wurde durch die besondere Unterstützung der katholischen Universität in Tokio eine echt christlich-japanische Kunst begründet. Die christlich schaffenden Künstler, etwa 40 an der Zahl, schlossen sich zu einer besonderen Vereinigung zusammen, die durch alljährliche Ausstellungen auch in nichtkatholischen Kreisen weit über das Land hinaus besondere Beachtung finden. Große Künstler gehören der Vereinigung an und beweisen so recht die Bedeutung der christlich-japanischen Kunst der Gegenwart. Von den jüngeren Kräften der Gruppe verdient R. Toda hervorgehoben zu werden. Nachdem man den Künstler in seinen ersten Werken wegen einer scheinbaren Anlehnung an die Nazarener etwas verkannte, lernt man ihn in der letzten Darstellung als einen ganz hervorragenden Maler und Gestalter schätzen. Man muß die hauchartigen Farben des Originals kennen, um die Darstellung seiner „Visitatio“ (Abb. S. 214) richtig verstehen und werten zu können. In dem zarten rosafarbenen Gewand, das durch den Kopfschleier in allerfeinste Töne zerlegt erscheint, schwebt die Jungfrau durch die lichtgrüne, von zauberischem Licht erstrahlende Tallandschaft. Neben der großen Künstlerschaft spricht aus diesem Bilde aber auch die tiefe Religiosität des Mannes, der am letzten Weihnachtsfeste in die katholische Kirche aufgenommen wurde.

Tiefe Religiosität spricht auch aus den vielen anderen Werken dieses einzigartigen Kunstkreises; von Hasegawas groß angelegten Werken bis zu den echt fraulich gesehenen,

innigen Weihnachtsbildern von Kimiko Koseki¹⁾ zeigt christlicher Geist im Fernen Osten seine vielseitige und doch immer gleich tiefe und große Sprache. Eine ganz besondere Erwähnung verdient auch der in Europa bekanntgewordene Okayama, der dem Vatikanischen Missionsmuseum in dem „Triumph des Kreuzes“ eine Serie von lebensgroßen Darstellungen der 26 japanischen Märtyrer (Abb. S. 214) überreichte²⁾. Einzig wie die Kunst eines Fra Angeliko ist auch das Werk Okayamas, das in bezug auf den äußeren Stil und den inneren Gehalt auf die künstlerische Meisterschaft und die tiefe Religiosität des Malers eine ganz große Offenbarung einer gottsuchenden und gottverbundenen Seele bedeutet.

Die Missionsgeschichte Japans hat auch Utsumi zu der künstlerisch wertvollen Darstellung der Landung des hl. Franz Xaver in Japan (Kunstdrucktafel) angeregt. Man muß den Künstler kennen, der keine Mühen scheute, um an den historischen Plätzen die Behandlungen seiner wiederholten Franz-Xaver-Darstellungen eingehend zu studieren, um diesen großen Leistungen gerecht zu werden.

Die Zeit furchtbarer Christenverfolgungen weckte in einem anderen Künstler den Plan zu ganz eigen- und neuartigem christlichen Kunstaussdruck. Masaju Hirayama wollte in seinem Großfilm von den 26 japanischen Märtyrern das ganze Leben und Sterben dieser Helden darstellen und verherrlichen. Wer das Glück hatte, den leider in Deutschland noch nicht verbreiteten Film zu sehen, der weiß, daß auch mit diesen Mitteln modernster Filmtechnik eine ganz große religiöse Kunst möglich ist. Das Bild des kleinen Antonio (Abb. S. 215), der 13-jährig für seinen Glauben starb, ist wie ein wundervolles Gemälde. Und in dieser Verklärung und künstlerischen Größe ist der ganze Film und mit ihm die ganze Geschichte dieses furchtbaren Christengerichtes von 1597 aufgebaut und den Christen in den Missionsländern diese Heldengeschichte lebendig erhalten. Es ist beschämend für uns, dieses grandiose Kunstwerk zu sehen und zu bedenken, wie wenig die europäischen Christen von dem nicht zu unterschätzenden Kunstmittel des Films Gebrauch gemacht haben.

In dem vorliegenden Heft konnte nur ein verhältnismäßig recht kurzer Einblick in das Wachsen und den gegenwärtigen Stand der christlichen Kunst Außereuropas gegeben werden. Mit Absicht wurden aus den einzelnen Missionsgebieten die verschiedensten Kunstzweige herausgegriffen und in ihrer Verchristlichung kurz dargestellt. Von dem äußerlich primitiven Puppenspiel des Indonesen bis zu dem modernen Film ist die Kunst in ihrer vielfachen Sprache überall im Dienste katholischer Missionsarbeit lebendig geworden. Wie vor einem Jahrtausend unsere eigene Heimat missioniert wurde und durch eine fremde Kultur der eigene Kulturausdruck geweckt und gestärkt wurde, so erstrebt die heutige Missionierung durch das christlich-europäische Vorbild einen eigenen bodenständigen künstlerischen Ausdruck in aller Welt und offenbart damit die ungebrochene gestaltende Kraft des heutigen Katholizismus.



DER KLEINE ANTONIO

Aufnahme aus dem japanischen Märtyrersfilm von Hirayama
(Japan)

¹⁾ Vgl. Jahrg. XXXI (1934/35), S. 116 ff.

²⁾ Vgl. Jahrg. XXXI (1934/35), S. 119.



KAPELLE DER KATH. UNIVERSITÄT PEIPING (PEKING)
Ehemaliger Palasttempel eines kaiserlichen Prinzen

Rundschau

Berichte aus dem Ausland

ERFAHRUNGEN AUS OSTAFRIKA

Von H. Mostertz

Es ist noch keine hundert Jahre her, daß die ersten Missionare in das äquatoriale Afrika kamen. In den meisten Teilen dieses weiten Gebietes hat die Missionierung jedoch erst vor etwa fünfzig Jahren eingesetzt, zu jener Zeit, als die europäischen Staaten begannen, sich der Tropenzone des dunklen Erdteils zu bemächtigen. Heute überzieht ein Netz von Missionsstationen dieses Gebiet und an manchen Orten sind blühende Christengemeinden anzutreffen. Hin und wieder staunt man sogar über Kirchenbauten im Innern des schwarzen Erdteils, auf welche europäische Gemeinden stolz sein könnten. Die Leute, welche die Gotteshäuser geschaffen haben, sind die Missionare gewesen. Die Eingeborenen haben dazu kaum handwerklichen Beitrag geliefert, sondern nur die Handlanger für die weißen Erbauer gestellt. Das ist

eine naturbedingte Tatsache, denn der Neger kennt in seinen primitiven Verhältnissen nur die Hütte aus Lehm, mit Gras, Schilf oder sonstigem Blattwerk gedeckt, die keine Fenster hat und bei manchen Stämmen nicht einmal eine verschließbare Türe. Er ist demgemäß bautechnisch noch zu arm, von sich aus zum Bau eines Gotteshauses mehr als Handlangerdienste leisten zu können. Die klimatischen Verhältnisse und alles durch sie Gegebene haben ihn in solch niedriger Wohnweise gehalten. Das hat sich wohl zum Besseren gewendet, seitdem Missionare ihm das Heil des Christentums bringen wollen und Europa den dunklen Erdteil in Anspruch genommen hat. Mancher Schwarze hat heute eine Wohnung, die durch Aufnahme europäischer Baugedanken im Vergleich zu den sonst und früher üblichen Hütten als komfortabel angesprochen werden kann. Mancher Neger hat auch erkannt, daß eine Wohnungseinrichtung wie Europäer sie haben, praktisch, bequem und gesund ist und leistet sich ein Maß von Mobiliar, soweit seine Geldmittel es ihm erlauben. Aber dieser Zivilisierungsprozeß geht langsam vor sich, denn der Schwarze ist wie alle Primitiven stark konservativ von Gesinnung. Diese konservative Gesinnung, die zu völliger Ablehnung dessen, was andere Stämme tun, führen kann, äußert sich auch



KASSETTE IN ROTEM LACK
Entwurf von Professor Lucas Ch'en



MUTTERGOTTES IN ROTEM LACK
Entwurf von Professor Lucas Ch'en

in den Kunstwerken. Der schwarze Künstler betätigt sich vornehmlich mit dem Messer, indem er aus Holz Figuren schnitzt, seien es Menschen- oder Tierdarstellungen. Wo er es bekommen kann, nimmt er auch Elfenbein, Zähne des Flußpferdes oder die Nasenhörner des Rhinos als Material. Nur selten begegnet man in Ton modellierten Figuren, obschon den Eingeborenen die leichte Formung desselben durch die Töpferei geläufig ist. Ganz selten nur findet man Äußerungen des Kunstwillens in geschmiedetem Eisen, dessen Gewinnung und Verarbeitung auch im äquatorialen Afrika ursprünglich ist; dann wohl nur als Verzierung an Waffen oder als Waffen selber. In letzterem Sinne dürften die Stoßspeere der Massai wohl als künstlerisch zu werten sein. Neben figürlichen Darstellungen findet man auch Tanzmasken und aus Holz geschnitzte Gefäße, die im Ahnenkult Verwendung finden, die letzteren auch als tägliche Gebrauchsgegenstände. In der Malerei betätigt sich der Neger am wenigsten. Wenn er es tut, dienen ihm die Lehmwände der Hütte als Malgrund. Ockererde, weißer, gelber und blauer Ton und Ruß geben ihm die Farben. Kein Wunder, daß er in der Malerei nicht soweit gekommen ist wie in der Bildschnitzerei. Bei manchen Stämmen finden wir keine uns wahrnehmbaren Kunstbestrebungen; ich sage: uns wahrnehmbaren. Vielleicht haben sie doch solche, die aber in eine Richtung gehen mögen, in der wir ihnen nicht folgen können.

Der Grundzug der bildnerischen Betätigung ist dem primitiven Lebensstande entsprechend schimärisch. Negerkulpturen sind sehr oft von überstarkem Ausdruck der Wildheit und zeigen trotz-

dem soviel gute Naturbeobachtung, daß man den Herstellern den wilden Ausdruck der Figuren nur auf das Konto Intuition buchen kann. Intuitiv erfaßt und gegeben sind auch besonders die von der Natur stark abweichenden Erscheinungen an den Kunstgegenständen, wie stark übertrieben kurze Beine menschlicher Darstellungen, übertrieben große Gehörne bei Tieren und anderes. Die freie Kunstübung des Negers liegt noch ganz im Schimärischen befangen, wie er auch selbst noch im Banne von Dämonenkult und Zauberei steht. Die Befangenheit ist noch so stark, daß sie die schaffende Phantasie noch nicht freigibt. Naive Anlehnung an die Natur beherrscht das Schaffen. Gedankliche Kombinationen, wie Tiere mit angelegten Merkmalen anderer Wesen, kommen nicht vor. Das Schimärische ist selbst noch im Primitiven befangen.

Diese Befangenheit gilt auch noch für den missionierten Neger. Sein Unterbewußtsein ist dem geistigen Erbe seiner Väter noch stark verhaftet. Er hat vielleicht den besten Willen, sich im Religiösen davon freizumachen. Aber da wo er sein Eigenstes geben will, als Künstler, unterliegt er ihm um so mehr. Das Schimärische steht aber, wenn es auch an Kunstbauten des romanischen und gotischen Zeitalters nach außen hin viel zu finden ist, allem christlichen Denken und Fühlen doch so stark entgegen, daß wir aus ihm entstandene Kunstwerke, die christlich sein sollen, kaum als solche bezeichnen können. Deswegen erscheint es wohl schwer möglich, heutige freie Negerkunst religiösen Zielen irgendwie dienstbar zu machen. Ich höre den Einwand: Aber kann man denn den

künstlerisch begabten Neger nicht in eine Richtung weisen und leiten, die ihn aus dem Schimärischen erlöst? — Nein! Denn dann leitet man ihn von sich, seiner inneren Empfindsamkeit ab und macht ihn zum Nachahmer oder Heuchler, schädigt in ihm den Künstler. Als solcher soll er sein Eigenes hinausstellen, nicht das, was andere ihm eingeben wollen. Man muß abwarten, bis sein Sinnen und Trachten so weit christlich durchpulst ist, daß er damit vom schimärischen Denken freier geworden ist.

Mit der Missionierung des Negers gibt man ihm das Christentum und zugleich auch einen gewissen Anteil an der Kultur. Das Christentum ist ja für uns letzten Endes die Kultur. Aber diese umschließt doch auch wieder Dinge, die mit der Religion, dem Bekenntnis, nichts zu tun haben. Auch von ihnen erhält der Neger durch die Missionierung ein Teil. Dieses gibt ihm bessere und gesichere Lebenshaltung, er lernt lesen und schreiben und erhält auch sonstige Kenntnis von Dingen, die seinem Ahn gänzlich verborgen waren. Er hört von anderen Erdteilen jenseits der Meere, von Sitten und Gebräuchen anderer Völker und erhält dadurch einen Auftrieb im Bereich der Phantasie, der ihn zum Guten wie zum Schlimmen führen kann. Das letztere wird häufiger offenkundig als das erstere; z. B. durch die Tatsache, daß die beschulten Neger den Strafrichtern mehr zu schaffen machen als die Buschneger, die in ihrer Anspruchslosigkeit nicht so leicht mit dem Gesetz zusammenstoßen. Aber der Auftrieb ist durch Missionierung und Schulung gegeben. Es bedarf des geduligen Wartens, bis das in ihm neu gebettete Kunstbestreben zur Entfaltung kommt. Warum sollen wir nicht erwarten dürfen, daß auch die Neger zur christlichen Kunst beisteuern werden und vielleicht schon bald!

Aus Erfahrung weiß ich, daß katholische wie evangelische Missionare ihnen talentiert erscheinende Negerjungen zu künstlerischer Betätigung ermuntern und sie zu fördern versucht haben. Das verrät wohl lobenswerte Gesinnung, aber nicht immer Verständnis für künstlerisches Schaffen. Der beste Pädagoge kann Künstlerwachstum nicht als Pädagoge fördern. Es ist ja zu bekannt, daß die Großen im Reiche der Kunst mit ihren Lehrern in Kunstdingen fast alle auf Kriegsfuß gestanden haben. Sie haben sich frei halten müssen von der Knebelung ihres inneren Wesens durch Schulmethoden. Solche Haltung ist aber von einem Neger noch nicht zu erwarten. Er fühlt sich dem weißen Missionar in allem Denken so unterlegen, daß er — der der christlichen Ideenwelt zugeführte Neger, von anderen ist hier nicht die Rede — ihm auch sein Sehen und Formempfinden opfert.

Soll man denn ganz darauf verzichten, die jungen Schwarzen bei ihren Kunstäußerungen zu ermuntern, diese zu fördern? Nein! Aber man gehe nicht weiter, als ihnen das Material zur Verfügung zu stellen und das Handwerkliche, auf das jede Kunstausübung sich stützt, zu zeigen. Damit überlasse man sie sich selbst. Der schwarze Artifex steht dann der ihn umgebenden Natur unbefangen gegenüber und wird seiner seelischen Anlage entsprechend durch sie und aus ihr lernen. Seine Empfindungen über die sinnlich wahrnehmbaren Dinge werden sich bereichern und seine Phantasie befruchten. Ob er dann das Schimärische ganz überwindet und christlich-ethisches Empfinden ihn ganz ausfüllt, bleibt uns als Zukünftiges noch verschleiert. Ganz geschieht dies nach unserem Empfinden wohl in Generationen nicht, vielleicht nie

da der afrikanische Erdteil mit seinen ungeheuren Kontrasten uns ja selbst als Schimäre erscheint. Man denke an den Kibogipfel des Kilimandscharo mit seinem ewigen Eis unter der Tropensonne, an die in der Trockenzeit ausgedörrten Steppengebiete, die zur Regenzeit endlose Sümpfe darstellen, an in der Trockenzeit völlig wasserlose Flußläufe, die zur Regenzeit die hohen Uferbänke überfluten und ganze Negerhütten zu Tal führen können; an endlose Heuschreckenschwärme, die in die Getreidefelder einfallen und innerhalb weniger Stunden die Bevölkerung vor Hungersnot stellen; an Elefantenherden, die in einer Nacht die Feldfrucht vernichten und dazu noch die Hütten des Dorfes restlos demolieren. Der Neger wehrt sich gegen solche Schäden so gut er kann, aber er empfindet darüber nicht wie wir. Er hat bei seinem Fatalismus keinen dem „Schimärischen“ ähnlichen Begriff, den seine Sprache ausdrücken könnte. Er nimmt noch nicht so weit abgemessenen Standpunkt von der ihn umgebenden Natur, daß er die Erscheinungen nach Maßen und Vergleichen wertet. Eingehendere Naturbeobachtung ist ihm soweit fremd, als es sich nicht um Befriedigung der Lebensbedürfnisse handelt. Wohl finden sich gute Naturbeobachtungen in seinen Fabeln und Märchen. Jedoch diejenigen, die diese erdacht haben, waren die Dichter, die ganz wenigen geistig bevorzugten unter den Eingeborenen. Die afrikanische Natur ist aber reich genug, dem Eingeborenen, der nach Kunstäußerung verlangt, Anregungen und Motive zu geben, auf welche wir unter anderem Himmelsstriche groß gewordenen Europäer infolge unserer Fremdheit zu dieser Natur gar nicht abgestimmt sind. Daß der Neger solche aufzunehmen weiß, findet man in seinen Märchen und Fabeln vielfältig bestätigt. Sie sagen uns ebenfalls, daß sein Gemüt auch höherer Regung von sich aus durchaus fähig ist.

Es gibt aber ein Feld der Kunstbetätigung des Negers, das heute schon dem religiösen Leben dienstbar gemacht werden könnte, die kunstgewerbliche Arbeit. Beim einen Stamm ist es große Fertigkeit im Herstellen von dekorativem Flechtwerk, das als Wandschmuck in den Kirchen wohl Verwendung finden könnte, beim andern Stamm sind es Gefäße, in Holz geschnitzt oder aus Bast geflochten, oft mit geometrisch-figürlichem Schmuck, die als Vasen dienen können; bei einem dritten Stamm findet man aus Holz kunstvoll geschnitzte Säulen, die direkt dazu auffordern, sie auch im Kircheninnern aufzustellen, sei es als Kerzenhalter oder zu sonstigem Zweck. Und manches andere gäbe es da noch heranzuziehen und zu entwickeln. Auf diesem Gebiet wären auch Anregungen zu religiösen Motiven für Flechtbildereien am Platze, für die Verzierung von Holzvasen und ähnliches. Dieses Gebiet der Kunstverwendung ist dem Neger so ureigen und er uns Weißen darin so überlegen, daß dabei eine in die Irre führende Beeinflussung seines Wesens kaum zu befürchten ist. Der mitgeteilte Gedanke als Anregung könnte da wohl zu Schönerem führen, besonders, wenn die stammeseigenen kunstgewerblichen Fähigkeiten in den Missionsschulen noch Förderung erfahren würden. Man denke sich einmal, um nur ein Beispiel zu skizzieren, eine übermannshohe Negertrommel aus einem Baumstamm, wie üblich, in Vasenform hergestellt, das Fell entfernt und in diese als große Vase hingestellte einstige Trommel einen Busch rotflammender Akazienblüten oder andere in der afrikanischen Natur heimische Blütenbäume ge-

stellt, dahinter die üblich weiß gekalkte Kirchenwand, denke sich dazu noch die Vase in der Manier der Brandmalerei, die auch der Neger kennt, verziert, das Holz der Vase durch Behandlung mit Leinöl oder sonstwie gut gepflegt, gäbe es etwas Schöneres, Passenderes für eine Eingeborenenkirche im Festschmuck? Es würde sogar uns Europäern erheblich mehr bedeuten, als die viel gesehenen Vasen in billigem Steingut der Massenfabrikation, die dazu so leicht beschädigt werden und dann als Scherben auch manchmal noch Verwendung finden müssen. Und der Neger weiß bei solchem Vorgehen, daß seine Eigenart uns lieb genug ist, das Gotteshaus damit zu bereichern, ein nicht zu unterschätzendes Moment im Missionsbestreben. Kommt dazu dann noch die Aussprache des Missionars mit seinen Christen über solche Bestrebungen, finden sich auch neue Wege zu dem gesteckten Ziele.

In architektonischer Hinsicht erscheint es nicht ausgeschlossen, afrikanische Eingeborenenbauweise zu Kirchenerrichtungen heranzuziehen; das aber in Beschränkung auf die stammesübliche Bauart der Gegend, in welcher die Kirche errichtet werden soll. Ich kann mir z. B. wohl denken, daß es möglich wäre, im Stil der Wahehetembe bei Verwendung besseren Materials als diese Eingeborenen haben und bei gehöriger Sicherung gegen Termitenschäden ein Gotteshaus zu bauen, das durch die ruhigen Ausmaße seiner Wandflächen und das flachgewölbte Dach (wie bei Möbelwagen) absolut würdig dastände, zumal wenn Größe und äußeres Zeichen es als Gotteshaus kenntlich machen. Es würde besser aussehen, als ein Bau, der in seiner kahlen Erscheinung mit dem häßlich nüchternen Wellblechdach so sehr an Schuppen auf Pflanzungen erinnert, aber nicht selten als Kirche anzutreffen ist, weil die Geldmittel zum Bau wohl immer zu gering sind. Solch eine Tembenkirche wäre allerdings nur in Uhehe (Tanganjikagebiet) angebracht. Und warum sollte der Mhehe nicht gern in sie hineingehen, warum lieber in eine Kirche nach europäisch-herkömmlicher Bauart, wenn man ihm sagt, daß der eucharistische Heiland, der in jedem Herzen wohnen will, auch in Kirchen sein will, welche den ihm ergebenden Herzen als stammeseigentümlich zugehörig sind.

Doch eines sei zum Schluß auch noch erwähnt. Die Kunst ist vom Gedanken beseelte Ordnung und Formung. Ihre Brunnenstube ist die Fähigkeit zu gesteigerter sinnlicher Wahrnehmung und Empfindung. Aber diese will ausgebildet sein, wenn sie in der Anlage vorhanden ist. Dies soweit zu tun, daß jemandem ein künstlerisch eingestelltes Urteil möglich wird, wäre wohl als Beigabe in der Ausbildung von Missionaren erwünscht, die die Anlage in sich tragen. Dann würden sie draußen im Arbeitsfelde auch auf diesem Gebiet auf sicheren Füßen stehen. Diese in künstlerischen Dingen bewanderten Missionare würden unbefangenen den Kunstbestrebungen, die sich in ihren Gemeinden regen, gegenüberstehen und sie geschickt dem religiösen Leben eingliedern können, besser als solche, die in ihrer Liebe zum Gottesdienst sich nicht freimachen können von den ihnen von Kindheit auf vertrauten dinglichen Gegebenheiten in den Gotteshäusern ihrer Heimat. Man gebe dem Eingeborenen auf diesem Gebiet die Bahn frei, wenn er starten will. Hat man selber ein geschultes Kunsturteil, steht man seinen Werken ja kritisch gegenüber ohne sie einfach abzulehnen, weil sie anders sein werden, als solche europäischer Kunst.

BEDENKEN GEGEN EINHEIMISCHE KUNST AUS JAPAN¹⁾

Von P. Franz Regis Vergott, Sapporo

Es sei mir gestattet, als langjähriger Missionar, welcher der Entwicklung einer einheimischen christlichen Kunst ein lebhaftes Interesse entgegenbringt, zum Artikel des Herrn Professor Aufhauser (XXXI, S. 97 ff.) einige Bemerkungen zu machen. Mein Urteil bez. der einheimischen Kunst kann sich natürlich nur auf Japan, und da besonders auf Hokkaido beziehen, da ich in meinem 26jährigen Missionsleben nur zweimal zu einem kurzen Besuch nach Mitteljapan vorgedrungen bin. Da ich mich aber auf Äußerungen meiner Mitbrüder und unserer japanischen Christen stütze, die aus allen Gegenden Japans hier eingewandert und vielleicht geweckter sind als anderswo, dürfte dieses Urteil doch von Wert sein.

Im Prinzip sind wir wohl alle mit Professor Aufhauser einig. Die Kirche bindet ihre Kunst nicht an zeitliche, traditionelle Stile. Sie läßt dem Volke Freiheit, sie immer neu zu gestalten. Der Missionar muß sich dem seelischen Empfinden der einheimischen Christen anpassen, sich einfühlen und das Gute respektieren, selbst, wenn es aus einer heidnischen Quelle kommt. Durch Taktlosigkeit, besonders durch Pochen auf europäische Überlegenheit, kann man bei einem fortgeschrittenen heidnischen Volke alles verderben. Besonders bei Kirchenbauten und ihrer Ausstattung muß man dem Empfinden des Volkes Rechnung tragen und das Urteil gebildeter Christen hören. Das weiß niemand besser als ein praktischer Missionar.

Es handelt sich hier in Japan vor allem darum, in dieser Frage das Empfinden des Volkes und das Urteil gebildeter Japaner auszukundschaften. Da beginnt für Professor Aufhauser die Schwierigkeit. Herr Professor Aufhauser hat selbst die Beobachtung gemacht, daß die Japaner in ihrem Urteil bez. Aufnahme heidnischer Formen in christlichen Kirchen sehr zurückhaltend, ja, daß sie zum großen Teil dagegen eingenommen sind. Er glaubt diese Einstellung der ostasiatischen Höflichkeit zuschreiben zu müssen, die dem Japaner der Meinung eines Ausländers nicht zu widersprechen erlaubt. (Warum tun sie es aber doch, wenn ein Mann wie Professor A. für die heidnischen Formen eintritt? !)

Ich glaube, daß der Grund, warum viele Japaner mit ihrer Meinung nicht herausrücken wollen, darin liegt, daß sie persönlich eben keine Meinung haben, und wenn sie eine haben, sie sich durchaus nicht beeilen, sie an den Mann zu bringen. Die Sache erscheint ihnen eben nicht von der eminenten Wichtigkeit, die ihr im Westen beigelegt wird. Der Japaner läßt auch möglichst von seinen Gefühlen nichts merken.

Ich habe einmal für das alte Kirchlein in Otaru ein Bild der Hl. Dreifaltigkeit gemalt, umgeben von einem Kreis von Engelsköpfchen, unten eine Ansicht von Otaru. Um, wie ich glaubte, meinen Christen eine Freude zu machen, porträtierte ich in den Engelsköpfchen die Kleinsten unserer Gemeinde. Ob die Christen sich darüber

¹⁾ Obwohl wir theoretisch auf anderem Standpunkt stehen, glauben wir unseren Lesern auch die Einwände vorführen zu müssen, die gegen einheimische Kunst vorgebracht werden.

Die Schriftleitung

gefremt haben, ist mir nie klar geworden. Ich habe nie beobachtet, daß jemand das Bild angesehen und davon gesprochen hätte. Ich fürchtete eher, daß ich sie in ihrem Empfinden verletzt hatte. In Europa hätten sich die Mütter wohl ganz anders verhalten.

Daß bei dieser Eigentümlichkeit des Volkes ein Ausländer, der die Sprache nicht versteht, die Gedanken der Japaner nicht ergründen kann, ist klar. Der mit ihnen lebende Missionar aber wird es doch herausbringen. Als der erste Artikel Professor A. 1929 erschien, zeigte ich das Heft einer Anzahl Christen, es waren gebildete Personen. Ich erklärte ihnen, daß es der Wunsch der Kirche sei, daß die Christen möglichst ihre einheimischen Stile beibehalten sollten. Ich zeigte ihnen als Beispiel die Bilder. Während sie diese betrachteten, las ich auf ihren Gesichtern. Ich mußte konstatieren, daß sie wenig Gefallen an der Sache fanden. Und als wir zu den javanischen Statuen kamen, die Professor A. so gern in der Kirche von Nara gesehen hätte, fragten sie, was das für Hotoke seien (Ausdruck für buddhistische Statuen). Ich sagte, es ist eine Herz-Jesu-Statue, die Heiligste Dreifaltigkeit usw. Sie sahen sich gegenseitig an, machten ein sonderbares Gesicht und sagten: „Bukkyokusai na!“ (Das stinkt aber stark nach Buddhismus).

Als das erste Bild der neuen Kirche von Nara in der „Koe“ erschien, zeigte ich es voller Freude, — ich war nämlich auch der Meinung Professor A. — einigen Christen. Ich merkte aber sofort, daß ihnen der Bau nicht gefiel. „Soll das eine christliche Kirche sein?“

Vergangenes Jahr gab die katholische Künstlergilde in Tokyo auf höhere kirchliche Anregung eine Serie von Weihnachtskarten heraus in japanischem Stil. Zwei Bilder dieser Serie sind im Artikel Professor A. S. 116/117 reproduziert. Ich kaufte eine Serie und zeigte sie nach dem Sonntagsgottesdienst meinen Christen. Sie wollten aber von den Bildern, in denen das Weihnachtsgeheimnis nach Japan verlegt ist, nichts wissen. „Christus ist doch kein Japaner, ist nicht in einem japanischen Haus geboren!“ Ich erklärte ihnen: „Der Heiland ist für alle Menschen gekommen, er hat alle erlöst; deshalb hat jedes Volk das Recht, ihn als sein Eigen zu betrachten und ihn als einen der ihrigen bildlich darzustellen.“ Diese Erklärung verfiel aber wenig. „Es widerspricht einfach der Wahrheit, und uns ist Jesus, so wie er geboren ist in Bethlehem, als Kind einer Mutter aus dem Stamme Davids eben so lieb, als wäre er in Japan geboren.“ Ich bot ihnen die Karten zum Kaufe an, fand aber kein Interesse dafür und schickte sie nach Europa; denn da findet so etwas eher Anklang. Die Herausgeber scheinen das vorausempfunden zu haben und haben die Karten nicht mit japanischen, sondern mit englischen und französischen Aufschriften versehen.

Ein bekannter japanischer Politiker, Adachi, Ex-Minister des Inneren, hat einen Tempel errichtet, der acht Heiligen gewidmet ist, zu denen der Heide Adachi auch Christus zählt. Von jedem dieser Heiligen sollte eine Statue in diesem Tempel aufgestellt werden. Man suchte den Bauherrn zu bewegen, durch einen japanischen Künstler einen Christus nach orientalischer Auffassung herstellen zu lassen. Er soll aber diese Idee verworfen haben, indem er sagte: „Wir fühlen immer, wenn ein ausländischer Künstler einen unserer Heiligen darstellt, daß etwas fehlt; wir sind nicht

befriedigt. Ich fürchte, daß ein Christus nach japanischer Auffassung für langjährige Christen ähnliche Fehler aufweisen wird.“ Ich glaube, daß wohl jeder Missionar, der längere Zeit in Japan ist, von Beispielen berichten kann, in denen das gesunde Gefühl japanischer Christen für das spezifisch Christliche zum Ausdruck kommt.

Liegt nicht auch in Europa der Grund, biblische Gestalten und Vorgänge in einem deutschen oder italienischen Milieu darzustellen, eben darin, daß die Maler das Milieu der Bibel nicht kannten und deshalb den bequemsten Weg wählten, nämlich, ihre Modelle aus ihrer eigenen Umgebung zu nehmen. Ich zweifle, daß z.B. japanische Künstler von selbst auf die Idee kämen, biblische Ereignisse absichtlich in ihr Land zu verlegen und heiligen Personen asiatische Züge zu geben, wenn sie nicht durch europäischen Einfluß dazu veranlaßt würden. Sie scheinen das eher als eine Herabwürdigung zu empfinden. Die künstlerische Freiheit in allen Ehren! Aber könnte bei unseren Neuchristen nicht die Gefahr bestehen, daß sie biblische Ereignisse nicht so sehr als Geschichte, sondern eher als Märchen betrachten lernen, mit denen man umspringen kann, wie man will?

Der Vorwurf, daß die Missionare den Japanern den europäischen Stil aufdrängen wollen, scheint mir ungerechtfertigt. Im Gegenteil erfahren japanische Künstler von seiten der Mission überall Ermutigung. Ist es nicht auffallend, daß alle Versuche, deren Abbildungen in beiden Artikeln des Prof. A. sich finden (ausgenommen Anam), mit Namen von Europäern verbunden sind? Dr. Schmutzer in Java, Swagr in Japan, Gresnig in China. Warum bekommen wir nicht auch Pläne von Kirchen in japanischem Stil zu sehen, die ein japanischer Christ entworfen hat? Kommt das nicht daher, weil eingeborene Christen keine Lust haben, den einheimischen Stil für christliche Kirchen zu verwenden? Die Kirche von Nara ist ein Ausnahmefall, der durch die Einzigartigkeit der Stadt bedingt ist. Den Plan hat ein Heide gemacht; das Urteil der Christen ist sehr geteilt.

Es könnte nun jemand einwenden: Wenn die Japaner eine Vorliebe haben für europäische Stile bei Kirchenbauten, so kann das daher kommen, daß sie von Anfang an keine anderen gesehen haben. Aus dieser Gewohnheit heraus empfinden sie eben anderes als unchristlich. Das ist aber nur ein aufgezwungener Zustand. Ja, das könnte wohl sein. Aber warum atmen sie, nachdem dieser Alp von ihnen genommen ist und eine Verwendung von einheimischen Stilarten von den höchsten kirchlichen Stellen gewünscht wird, nicht erleichtert auf? Woher das Zögern und Zaudern, ja, sogar offener Widerspruch? Das sollte europäische Missionstheoretiker doch wohl stutzig machen. Ich will versuchen die Gründe hier darzulegen.

1. Da ist zunächst die leidige Geldfrage. Für das Geld, das eine anständige Kirche in japanischem Stil verschlingt, kann man drei und mehrere andere Kirchen bauen. Die japanischen Tempel sind aus unverweslichem Holz, an dem kein Ast sichtbar ist, hergestellt. Die Preise dieser Hölzer (japanische Zeder = keaki) sind bereits unerschwinglich. Ich hörte kürzlich von einer Versteigerung von drei Stämmen, die auf 20000 Yen zu stehen kamen. Eine Kirche aber in japanischem Stil aus billigem Holz wäre so etwa wie eine Königskrone aus Blech. Jeder Missionsobere wird mit demselben Geld lieber an drei Orten eine Kirche bauen als nur an einem.

2. Japanische Tempelbauten haben sich in Sturm, Erdbeben und Feuersgefahr mit ihrem schweren, großen Ziegeldach auf verhältnismäßig schwachem Unterbau schlecht bewährt. Ob das Türmchen an der Kirche in Nara bedauerlicher- oder glücklicherweise mit Zement unterbaut ist, wird das nächste Erdbeben erweisen. Der Feuersgefahr sind auch Kirchen europäischen Stils ausgesetzt. Aber es steckt dann auch kein so großes Kapital darin.

3. Wie in Europa die Stilarten aus der Religion entsprungen sind und den Geist dieser Religionen mehr oder weniger verkörpern, so ist es auch in Japan. Der in leichter Anhöhe in einem kleinen Wäldchen aufgebaute Schrein mit den zu ihm führenden Torii ist ein prächtiger Ausdruck für die primitive Natur- und Geisterreligion des Shinto. Die breit hingelagerte, alle menschlichen Wünsche und Leidenschaften zudeckende, aber auch allen Aufschwung der Seele begrabende Tera mit ihrem weitausholenden, erdwärts sich senkenden Dach, ist ein schönes Bild der Erdbundenheit des Buddhismus. Den archaischen Stil des Shinto-schreines haben japanische Ureinwanderer vielleicht aus den Südseeinseln mitgebracht. Der buddhistische Stil ist über Korea und China aus Indien eingeführt. Er ist also nicht eigentlich japanisch, sondern der religiöse Stil des Buddhismus. Dessen sind sich die Japaner wohl bewußt. Soll nun das Christentum nicht auch aus seiner Heimat die Formen mitbringen, die seiner Natur entsprechen! „Hat uns das Christentum nichts Neues zu sagen?“ so fragt sich der Japaner. Und ob! Gibt es in der Welt eine Religion, die einen solchen Reichtum von Formen hervorgebracht hätte wie das Christentum? Hat es sich nicht gleichsam übersprudelt an Ausdrucksmöglichkeiten! Und nun kommt es nach Japan und soll zu den Buddhisten betteln gehen! Das scheint mir das Empfinden unserer Christen zu sein, wenn wir ihnen Nachahmung dieses Stiles anempfehlen. Sie betrachten diesen Stil als religiös buddhistisch. Für sie ist aber der Buddhismus tot. So wollen sie auch beim Gottesdienst nicht mehr an ihn erinnert werden. Sie verlangen eine spezifisch christliche Umgebung. Mit Recht!

4. Mag sein, daß ein europäischer Reisender in Japan buddhistische Kunst schön findet und versucht ist, sie den Christen zur Nachahmung zu empfehlen. Sie ist ja auch schön in ihrer Art. Er sollte aber bedenken, daß das, was für ihn neu und interessant ist, für die Christen Japans uralt und ordinär ist. Man möchte in Japan auch einmal etwas anderes sehen. Denken wir an Europa. Waren der romanische, der gotische, die Renaissance-, der Barock- und Rokoko-Stil nicht auch einmal echt christliche Stile und sind sie es nicht heute noch? Warum ist man nicht beim Ursprünglichen stehengeblieben, sondern hat immer wieder etwas Neues gesucht und es verschmäht, nach alten Schablonen zu arbeiten? Weil, wo Leben, auch Entwicklung ist. Sollten die japanischen Christen nicht auch die Freiheit haben, aus der alten Schablone, die der Buddhismus schon seit über tausend Jahren im Lande ausgeleiert hat, hinauszukommen? Sollten die Japaner zu einer Zeit, in der europäische Künstler für Kirchenbauten und Skulpturen aus China, Japan, ja aus Afrika Anleihen machen, nicht aus dem christlichen Europa ihre Motive nehmen dürfen? Ich meine, wir Missionare hätten keinen besonderen Anlaß, einen heidnischen Stil, der schon längst auf dem toten Punkt angelangt ist und der von den Buddhisten

selbst bereits fallen gelassen wird, zu neuem Leben zu verhelfen. Auch Herr Prof. A. wird von den japanischen Christen nicht verlangen wollen, daß sie sich aus Gefälligkeit gegen europäische Missionstheoretiker an einen Stil binden sollen, der ihnen zuwider ist. Mag eine nüchterne Neugotik in Europa gegenwärtig verpönt sein, für den Japaner ist auch sie etwas Neues und Interessantes, während der beste buddhistische Tempel auf sie keinen Eindruck mehr macht. Nein, mit den Bemühungen, den buddhistischen Stil bei uns einzuführen, werden wir die Japaner nicht gewinnen. Das Gegenteil wird der Fall sein. Man wird die Bemühungen der Nachahmung als ein Armutszeugnis für das Christentum und als ein Kompliment dem Buddhismus gegenüber deuten. Und man wird, wenn man die Ähnlichkeit sieht, noch mehr als jetzt sagen: „Yappari onaji desu!“ (Die Religionen sind doch alle gleich.) Daß da und dort ein reicher Mann sich eine Villa baut in buddhistischem Stil, ist noch kein Beweis, daß er auch seine Kirche in buddhistischem Stil gebaut haben möchte. Leute, die sich aus Liebhaberei eine Villa in historischem Stil bauen, gibt es auch in Europa.

Ich wiederhole also das Prinzip, in dem wir alle eins sind: Die Kirche knüpft ihre Kunst nicht an zeitliche und traditionelle Stile, am wenigsten an heidnische, von denen die eingeborenen Christen nichts wissen wollen, sondern sie gibt dem Volke Freiheit, sich neues zu suchen, was ihm gefällt. Der Missionar hat sich dem seelischen Empfinden des Volkes anzupassen. Weil aber der praktische Missionar dieses Empfinden besser versteht als europäische Missionstheoretiker, wird man im großen ganzen das Urteil darüber diesem überlassen müssen.

In dem oben gefällten Urteil steht die Mehrzahl der katholischen Missionare nicht allein. Aus dem protestantischen Lager ertönen die gleichen Stimmen. Shoichi Murao, ein bekannter Professor der anglikanischen St.-Pauls-Universität in Tokyo, schreibt z. B. in „The Japan Christian Quarterly“, Vol. VIII, No. 4: „Ich kann dem Versuch, der an einzelnen Orten gemacht wird, japanische Architektur bei christlichen Kirchen anzuwenden, nicht zustimmen. Meiner Ansicht nach ist es ein Irrtum, die europäische und amerikanische Kirchenarchitektur als etwas wesentlich Okzidentalisches zu betrachten. Sie ist okzidentalisch, weil das Christentum zuerst im Westen zur Blüte gelangte. Hätte der Osten dasselbe Glück gehabt, so wäre hier wohl dieselbe Art von Architektur entstanden. Westliche Kirchenarchitektur der besten Art ist die Verkörperung und der Ausdruck des christlichen Geistes, der christlichen Erfahrung, wie die Tempelarchitektur in Japan die des Buddhismus ist.“

Shoichi Murao empfiehlt, daß das Äußere der Kirchengebäude in Japan den besten Traditionen der Kirchenarchitektur des Westens entsprechen und in der inneren Ausschmückung eine edle Einfachheit herrschen soll. Er bevorzugt ungestrichenes, feines Holzwerk und möchte am liebsten selbst im Kultus alles entfernt wissen, was an den Buddhismus erinnern könnte, wie offenes Kerzenlicht und Weihrauch. Für die Umgebung der Kirche verlangt er besondere Pflege: schöne Bäume, die jährlich beschnitten werden, saubere Grasflächen, und Wege, die mit reinem Sand oder Kies bedeckt sind.

Unsere Missionstheoretiker im Westen vergessen im Falle Japan zu leicht, daß seit Wiederein-

führung des Christentums erst 60 Jahre vergangen sind, und daß es in dieser kurzen Zeit unmöglich war, eine neue orientalische Ausdrucksform für das Christentum zu finden, daß man sich also darauf beschränken mußte, überlieferte Formen der neuen Umgebung anzupassen. Eine Entwicklung wird kommen; aber nicht nach Art eines 5-Jahr-Planes. Zu dieser Entwicklung braucht man sehr viele japanische christliche Künstler, Architekten, Bildhauer, Maler, Goldschmiede usw., die wir noch nicht haben. Und wenn wir sie einmal haben, wird es eines langen Prozesses der Auswahl, Umbildung und Anpassung bedürfen, bei dem die geringen Mittel und zahlreiche andere Bedürfnisse beständig bremsen werden.

AUSSERUNGEN FÜR EINHEIMISCHE KUNST AUS CHINA

Am 15. September 1935 schloß der Katholikentag in Schanghai und damit auch unsere „1. Ausstellung chinesisch-christlicher Kunst“. Die Beteiligung sowohl am Kongreß wie an der Ausstellung war eine recht gute. Professor Luc. Tschen selbst leitete die Ausstellung. Er brachte 127 Bilder nach Schanghai, 20 eigene, die übrigen Arbeiten seiner Schüler. Auch ließ er drei Statuetten, die „Muttergottes mit dem Jesuskind“, und Rahmen nach eigenen Zeichnungen anfertigen und stellte diese aus; die Ausführung aller Skulpturen ist in rotem chinesischen Lack (Abb. S. 217). Ein Italiener hat die ganze Ausstellung (nur nicht die Statuetten) um 1500 mex. Dollar angekauft. Der Grund, alles zu verkaufen, war der: Professor Tschen hofft, dadurch seine Schüler zum Schaffen von noch Schönerem, Neuem zu zwingen, eine, wenn auch kleine, finanzielle Grundlage zur Gründung der St.-Lucas-Gilde zu gewinnen und deren künftige Mitglieder fester zusammenzuschließen und in Übung zu halten.

Interessant ist es, die in den beiden früheren Heften der Zeitschrift „Die christliche Kunst“¹⁾ enthaltenen Artikel über „Eingeborene christliche Kunst“ im Lichte der Erfahrungen unserer letzten Ausstellung zu lesen. Alles, was dort für die Anpassung der kirchlichen Kunst gesagt wird, hat auch heute noch seine Berechtigung wie auch das, was dagegen gesagt wird. Klar scheint mir aber dies zu sein: Wir nichtchinesischen Missionäre freuen uns der Heimischwerdung christlicher Kunst mehr und wir unterstützen dieselbe mehr (soweit unsere geringen Mittel es erlauben) als die Mehrzahl der einheimischen Christen. Ist das, weil unsere Christen doch durchschnittlich den ärmeren, bäuerlichen Volksklassen angehören, die sich mit Kunstfragen wenig befassen, für die 10 Dollar schon ein sehr bedeutender Betrag ist? Ist es, weil das, was wir gute alte Kunst nennen, in den Augen moderner Chinesen selbst an Wert verloren hat? Denn viele verbinden damit Begriffe wie Rückständigkeit u. ä. Manchen Christen endlich scheint die chinesisch-christliche Malerei die Grenzen zwischen Buddhismus, Daoismus und Katholizismus allzusehr zu verwischen. Endlich fällt für den Chinesen, der ein chinesisch gemaltes Bild sieht, der Reiz des Exotischen weg, der dem Chinesen wie dem Nichtchinesen ein Bild anziehender macht. Ist es angesichts dieser Haltung unserer Christen nicht nutzlos, die christliche Kunst zu verchinesisieren? Nein! Nach ihrer

alten Geschichte gibt es, so scheint mir, nichts, worauf die Chinesen mit Recht so stolz sind wie auf ihre große, alte Kunst. Daß wir diese achten, auch wenn sie (die Chinesen) selbst, in der Achtung davor unsicher werden, tut ihnen allen sehr wohl und sie betrachten uns weniger als Fremde. Die in Kunstfragen Eingeweihten wissen wie wir, daß jedes Volk seine volkeigene Kunst hat, daß die Palme nicht in Sibirien und die Föhre nicht in der Sahara gedeiht, daß ein Apfelbaum, nach hier verpflanzt, in wenigen Jahren aufhört, Früchte zu tragen. So hoffen wir, durch das Christentum die alte, große chinesische Kunst zu beleben und ihr neuen Inhalt zu geben. Eine weitere, ebenso wichtige Bereicherung der chinesischen Kunst wird es sein, wenn die Chinesen sich dem Naturstudium zuwenden, das ewige Kopieren berühmter Meister aufgeben werden.

Die St.-Lucas-Gilde ist noch nicht gegründet.

Br. Berchmanns Brückner

PROFESSOR LUCAS TSCHEN

der christliche Maler Chinas

Professor Lucas Tschen (Ch'en) ist Südkinese (Vgl. die Abb. S. 213, 214, 217). Noch ein Kind, kam er mit seinen armen Eltern nach Peking. Da er früh schon gern und gut malte, so mußte er schon früh durch Malen zum Unterhalt der Familie beitragen. Auf Märkten und sonst bot er die Erzeugnisse seines Kunsteifers feil.

Ein südkinesischer, kunstliebender Beamter, Herr Djin, wurde auf den armen, talentierten Knaben aufmerksam. Herr Djin selbst war ein guter Maler, ist der Gründer der größten Malervereinigung Pekings, die jetzt, nach seinem Tode, sein Sohn leitet. Bei jedem der jetzigen Maler Chinas steht der Name Djin bee lous hoch in Ehren.

Dieser chinesische Beamte nahm sich also des talentierten Jungen an, sorgte für dessen literarische und künstlerische Ausbildung und empfahl ihn, als die von den Benediktinern eben gegründete Katholische Universität (1925) einen chinesischen Zeichenlehrer suchte, dem damaligen Rektor der Universität. Herr Tschen wurde Assistent des Leiters der Kunstabteilung, des chinesischen Prinzen Pu.

Bei den jährlichen Ausstellungen der Kunstabteilung zählte zu den eifrigsten Besuchern der damalige Apostolische Delegat in China, der kunstliebende und kunstverständige Msgr. Costantini. Ihm gefielen Herrn Tschens Bilder besonders gut und er ließ bei Herrn Tschen anfragen, ob er für ihn nicht ein religiöses Bild malen wolle. Herr Tschen, damals noch Heide, sagte zu. Doch jetzt gebe ich Herrn Tschen selbst das Wort; in einem Bericht über die erste Ausstellung christlich-chinesischer Kunst in Schanghai (September 1935) schreibt er: „Ich habe nicht die Befähigung, über christlich-chinesische Kunst zu schreiben. Wenn man mich trotzdem dazu einlädt, so wohl deshalb, weil ich seit fast 13 Jahren (Herr Tschen ist jetzt 34 Jahre alt) Zeichenlehrer bin und seit neun Jahren christliche Bilder male. Vor neun Jahren ungefähr hat mich der damalige Apostolische Delegat Msgr. Costantini angeregt, religiöse Bilder zu malen. Seine Anregungen und Belehrungen machten, daß ich die katholische Religion verstehen lernte und schließlich Katholik wurde. Gottes Gnadenführung! Früher gab es viele chinesische Künstler, die mich wegen der Annahme der Taufe geringachteten und verspotteten; das ist aus dem konservativen

¹⁾ Vgl. XXV. Jahrg. 1928/29, S. 161 ff. und XXXI. Jahrg. 1934/35, S. 97 ff.

Sinne des chinesischen Volkes zu verstehen. Ich kümmerte mich nicht darum. Mein Tun unterschied sich in zwei Stücken stark von dem der andern: 1. ich malte Ideen, katholische Ideen, ganz und gar in alter chinesischer Weise — das war für viele ganz etwas Neues; 2. die vielen anderen variierten bis dahin immer wieder die chinesischen Klassiker, ohne neue Ideen zu bringen; ihre Bilder waren nur dazu bestimmt, den Häusern der Reichen zum Schmuck zu dienen. Ich habe mit meinen Bildern eine andere Absicht: Ich will ein mutiger Kämpfer Gottes sein; ich will durch meine Bilder bei meinem Volk die katholische Lehre und damit die Erkenntnis Gottes verbreiten; ist das kein schönes, nützliches Ziel meines Tuns? Und wenn ich dadurch der chinesischen Kunst im Ausland Freunde gewinne, ist das ein willkommener Nebengewinn. Gegenwärtig bemühe ich mich, Schüler heranzubilden, von denen ich hoffe, daß sie mein Werk, die religiöse Kunst, weiterführen werden.“ Soweit Professor Tschen. Im folgenden spricht er über die Schanghaier Ausstellung. Weil ich darüber schon berichtet habe, übersetze ich diesen Bericht hier nicht.

Derzeit bereitet Professor Tschen eine zweite Ausstellung vor, die im Herbst 1936 erst in einigen Städten des Auslandes, dann aber — und das ist ihre Hauptaufgabe — in den großen Städten des chinesischen Inlandes gezeigt werden soll. Denn das wollen wir, will auch Professor Tschen: Die christliche Kunst soll auf Missionsreisen gehen, hier in China, werben für unsere Religion, werben aber auch für sich — denn ohne Bestellungen schrumpft sie ein.

Von Herrn Tschens Schülern sind drei, die recht Gutes zu leisten versprechen: Uang su da, Lu hung nien, Sü dsi hua. Unsere immer schwieriger werdenden finanziellen Verhältnisse erschweren die Unterstützung der jungen christlichen Kunst immer mehr; ja es besteht die Gefahr, daß wir unsere Kunstabteilung, aus der allein wir den Nachwuchs christlicher Künstler erhoffen können, schließen müssen. Der Staat bietet nämlich viel billigere Ausbildungsmöglichkeiten, als wir sie geben können und bietet auch viel mehr Aussicht auf gute Anstellungen, als wir sie zu vermitteln in der Lage sind. Daß es uns trotzdem gelinge, die christliche Kunst zur Blüte zu bringen, dazu helfe Gott!

Br. Berchmanns Brückner, Peking

Personalnachrichten

Clemens Holzmeister, der bekannte Architekt, o. ö. Prof. an der Akademie der bildenden Künste zu Wien, feierte am 27. März seinen 50. Geburtstag. Seine Arbeiten in profaner und kirchlicher Kunst haben ihm einen Ruf weit über die Grenzen der deutschen Volksgemeinschaft hinaus verschafft. Seine Bauten stehen in Österreich, am Rhein, in der Türkei und im Irak. Über seine neuesten kirchlichen Bauten werden wir demnächst in einem eigenen Hefte zusammenfassend berichten. Ohne Zweifel übt er auf die Entwicklung der neuzeitlichen und besonders der kirchlichen Architektur einen maßgebenden Einfluß aus. G. L.

Bücherschau

Die neuesten Bände der von G. Knackfuß begründeten Künstlermonographien im Verlage von Velhagen und Klasing, Bielefeld und Leipzig sind zwei Würzburger Meistern gewidmet: Bildschnitzer

Tilman Riemenschneider, Band 119 mit 76 Abb., u. Maler Grünewald, Band 108, mit 69 Abb. und 7 farbigen Tafeln. Sie haben den Würzburger Universitätsprofessor der Kunstgeschichte Fritz Knapp zum Verfasser.

Die Aufgabe war nicht leicht; denn es galt, in erster Linie das Dunkel zu lichten, in das Leben und Wirken der beiden großen Künstler noch vielfach gehüllt sind. Der Verfasser war bestrebt, an der Erforschung dieser Rätsel redlich mitzuhelfen. Er war sich wohl bewußt, daß die nähere Kenntnis all der Ereignisse, die sich um Lebensgang und Schaffensperiode dieser beiden Männer ranken, viel zum Verständnis ihrer selbst wie ihrer Werke beiträgt. Nach dieser Seite hin sind die Bände in kunstwissenschaftlicher Hinsicht als wichtige Neuerscheinungen zu werten. In allgemein verständlicher Schilderung macht uns Fritz Knapp mit den Meistern vertraut und weiß das Interesse an ihnen in uns immer mehr zu steigern. In beiden Publikationen wird zuerst die Charakteristik der Zeit entrollt, in der die Künstler lebten und arbeiteten. Bei Band „Riemenschneider“ würdigt der Verfasser die künstlerische Atmosphäre der Bischofsstadt am Main in sich auslebender Gotik und in der Übergangsperiode zur Renaissance. In den folgenden Kapiteln legt er das Charakteristische des Meisters dar, beginnend mit Lebenslauf und „linearem“ Frühstil, um dann über den „plastischen Reifestil 1500—1512“ zum „dekorativen Alterstil 1513—1531“ zu gelangen. In voller Lebendigkeit steht der große Bildschnitzer Frankens vor uns.

Bei Mathis Gothart Grünewald geht Knapp nach einer einleitenden Darlegung „des Problems“ zur Schilderung der „Zeitwende um 1500“ unter Berücksichtigung „des Aufstieges Frankens in der deutschen Kunst“ über, der sich in zwei Größen — Dürer und Grünewald — offenbart. Dadurch über die Bedeutung des Malers vorbereitet, wird der Leser in die Vielgestaltigkeit im Wirken des Meisters geleitet. Der Verfasser erblickt in Grünewald „den Genius, der mit eigenartiger Ausdruckskraft dem lebensstarken Geiste moderner Wirklichkeitsgestaltung huldigt und das Neben- und Gegeneinander zweier Welten, der mittelalterlich gotischen und renaissancemäßigen, vorführt“. Als eifriger Erforscher der Jugend Grünewalds glaubt Knapp die Basis zur Beurteilung des späteren Werdeganges des Meisters gefunden zu haben. Er schildert nun „die Zeit der ersten Reife“, geht dann zum Höhepunkt in des Künstlers Schaffen, zum „koloristischen Monumentalstil 1513—1517“ über — Isenheimer Altar, Stuppacher Madonna, Maria-Schnee-Altar — und erzählt uns schließlich „die späten Wandlungen“, die in „farbiger Lichtsphärenmusik und klassischer Formgröße“ zum Ausdruck kommen.

Dankbar werden die Liste der erhaltenen Werke Grünewalds — nach ihrer Entstehungszeit, wie auch die Aufführung der verlorenen Werke und endlich das Standortsverzeichnis, sowie das Kapitel „zweifelhafte Werke“ begrüßt.

Beide Bände sind reich an Bildmaterial. Zahlreiche Tafeln illustrieren die textlichen Darlegungen; sie sind eine Bilderschau von guter Eindringlichkeit. Bei dem Bande „Grünewald“ kommt als willkommene Gabe noch hinzu, daß 7 Tafeln farbig gehalten sind und uns wenigstens einigermaßen eine Vorstellung geben von der so schwer erreichbaren Originalbetrachtung der Farbkraft und Farbschönheit des großen Meisters. Richard Hoffmann

„Lobet den Herrn im heiligen Opfer“ von Maria Pürner, Verlag Laumann, Dülmen in Westfalen 1935. Preis geb. RM 2.—.

Das Büchlein ist eine dankenswerte Neuerscheinung zur Erziehung zum liturgischen Beten und zur Einführung in die Bedeutung des heiligen Meßopfers, und zwar beginnend beim Kinde. Wie in der Natur der keimende Same gehegt und gepflegt werden muß, so sollen auch die jungen religiösen Keime in sorgfältige Behandlung genommen werden. Erfahrungsgemäß ist gerade das kindliche Gemüt am aufnahmefähigsten. Wenn die frühe Erziehung zur Gottverbundenheit im Kinde geweckt wird, dann halten diese Erziehungsmomente auch im späteren Leben stand, und es besteht Hoffnung, daß gute Früchte in schöner Reife fürs spätere Leben gezeitigt werden. Im Mittelpunkt unserer Religion steht das Opfer. Seine hohe Bedeutung und seine Gnadenfülle vermittelt die Kirche den Menschen durch einen Kranz sinnreicher Zeremonien, womit die hl. Geheimnisse des Opfers umgeben werden. Die Bedeutung des Meßopfers für uns Menschen zu erfassen und bis zum Ende unseres Erdenpilgerns in unserem Innern als höchstes Gut heilig zu halten, muß bereits dem kindlichen Gemüte eingeprägt werden. Diese Aufgabe setzt sich das Büchlein, und es erfüllt auch diese Aufgabe. Es entstand in jahrelanger Zusammenarbeit mit den Kindern der „Grundschule“. Im ersten Teil wird versucht, das Kind in das Verständnis des heiligen Meßopfers einzuführen. Hier erscheint uns jedoch die nachahmende Darstellung der hl. Meßgeräte und ihrer Bedienung durch das Kind selbst als zu weit gegangen. Es dürfte genügen, daß der Katechet die Bedienung der hl. Meßgeräte den Kindern vorführt. In vielen Fällen geschieht dies dadurch, daß der Katechet wirkliche Meßgeräte in die Schule mitnimmt. Die Anwendung durch die Kinder selbst würde sich im Spiel verlieren, was doch nicht der Zweck der Katechese ist. Der zweite größere Teil des Büchleins übernimmt die Aufgabe, das Kind der Darbringung des hl. Meßopfers durch den Priester folgen zu lassen, entsprechend der kindlichen Fassungskraft. Für die Gemeinschaftsmesse und ihre Förderung ist das Büchlein entschieden sehr gut und brauchbar. Den Text begleiten Zeichnungen aus dem Buche von Chr. Kunz, „Handbuch der priesterlichen Liturgie nach

dem römischen Ritus“. Dem Büchlein ist weite Verbreitung zu wünschen. Für die katholischen Pädagogen ist es ein wichtiges Erziehungsmittel, das in der heutigen Zeit dankbar begrüßt werden muß.

Max, ein kleines Kommunionkind, von Paula Kohl, Verlag Laumann, Dülmen in Westfalen 1935, mit Bildern von Walter Meyerspeer. Preis geb. in Leinwand RM 2.25.

Hier wird eine zusammenhängende Erzählung in kindertümlicher und leicht verständlicher Sprache gebracht. Die Forderungen zur Tugendübung bei der Vorbereitung auf die hl. Kommunion sind leicht faßlich und für das Kind nicht zu hoch! Die einzelnen Aufsätze sind kurz gehalten und daher nicht ermüdend. Auch die Gewissensforschung ist gut in einzelnen kleineren Geschichten gezeigt. Bemerkenswert erscheint, daß auch der Zeit der ersten Wochen nach der hl. Kommunion ein Augenmerk gewidmet ist.

Die in den Text eingestreuten Zeichnungen sind dem kindlichen Fassungsvermögen angepaßt.

Für den hl. Kommunionunterricht bei den Kleinen wird das Büchlein von den Katecheten nur begrüßt werden können.

Jesus, Freund der Kleinen, für kleine Erstkommunikanten von Schwester Maria Paula, Franziskanerin, Verlag Laumann, Dülmen in Westfalen 1932. Preis geb. RM 1.90.

Das innig geschriebene Büchlein verrät großes pädagogisches Talent. Das Thema, das sich die Verfasserin gesteckt hat, besteht in dem Streben, auf das kindliche Gemüt in richtiger Erkenntnis der kindlichen Psyche einzuwirken und als Vorbereitung für das hohe Ereignis des Empfanges der ersten hl. Kommunion die Liebe des Heilandes zu den Kleinen möglichst eindringlich dem Kinde einzuprägen. Der kindliche Ton wird dabei in warmer Sprache gut getroffen. In vielen Aufsätzen trägt die Verfasserin alles zusammen, was in des Kindes Herzen die Liebe zum eucharistischen Heiland wecken kann. Diese Aufsätze sind oft mitten aus dem Leben gegriffen, um sie besonders tief in das Fassungsvermögen des Kindes eindringen zu lassen und den Kindern alles verständlich zu machen, was mit dem Wesen der hl. Eucharistie zusammenhängt.

Das Buch kann als ein wirksames Mittel zur Kinderpädagogik wärmstens empfohlen werden.

Richard Hoffmann

AN UNSERE LESER!

Wir brauchen Euere Hilfe! Viele, die bisher unsere treuen Leser waren, können heute in der Zeit der wirtschaftlichen Umstellung nicht mehr sich das Geld für kulturelle und literarische Dinge am Munde absparen. Wir müssen dies aus vielen Zuschriften ersehen, besonders aus den Reihen der Jüngeren, die noch keine feste oder höher bezahlte Anstellung haben.

Und trotzdem dürfen wir ein für den deutschen Katholizismus und die deutsche Kunst arbeitendes Kulturorgan nicht herunterdrücken oder gar zugrunde gehen lassen. Wir müssen alles, was deutsche Qualitätsarbeit, deutsche Geistesarbeit, religiös fundiertes Gut heißt, erst recht schützen. Die Zeitschrift ist nicht eine Sache für sich, sie ist die ständig werbende Propagandaschrift für christliche Kunst, für den christlichen Künstler.

Helfen Sie uns, diese notwendige Propaganda zu erhalten und zu steigern.

Jeder Leser werbe im neuen Jahrgang einen neuen Abonnenten!

Der Verlag

Die Schriftleitung

Für die Schriftleitung verantwortlich: Dr. Georg Lill, München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2; Dr. Michael Hartig, München; Dr. Richard Hoffmann, München. — Für den Anzeigenteil verantwortlich: Karl Rexhausen, München. — D. A. I. Vj. 1936 3866 (zur Zeit ist Anzeigen-Preisliste Nr. 2 gültig). Verlag: Gesellschaft für christliche Kunst, Kunstverlag, GmbH, München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2. — Druck: F. Bruckmann AG., München.

Bezugspreis halbjährlich RM. 8.— franko; Einzelhefte RM. 1.75; Postscheckkonto München 1440.



HOLZKIRCHE IN NORD-TRANSYLVANIEN



KLOSTERKIRCHE IN ZAMCA (BUKOWINA). MIT WEHRTÜRME VERSEHEN (17. JAHRH.)

DIE CHRISTLICHE KUNST IN RUMÄNIEN

EIN GESCHICHTLICHER ÜBERBLICK¹⁾

Von EUGEN KUSCH

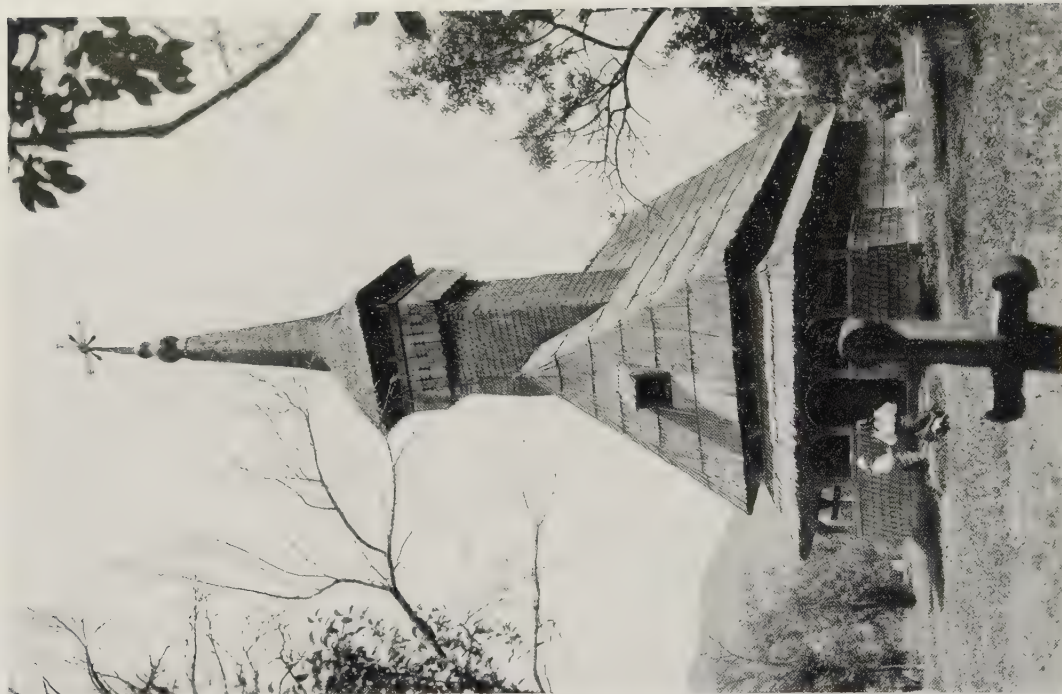
S. M. König Carol II. von Rumänien:
Dem Neuerer und Mittler zur Zukunft,
I. M. Königinmutter Maria von Rumänien:
Der treuen Hüterin alten Volksgutes

ehrerbietigst zugeeignet.

Mit der Formel „europäisches Schicksal“ begreifen wir den hundertfältig überpflügten historischen Boden, auf den wir als Erben gestellt sind — jenen eng begrenzten Raum, innerhalb dessen wir wirken und von dem aus wir die Zusammenhänge der kleinen und großen Welt zu begreifen suchen. Zwar macht er in jeder Hinsicht nur einen geringen Bestandteil des Erdengeschehens aus, doch hat er sich im Verlaufe der letzten zweitausend Jahre als ein großes Kraftfeld erwiesen, das seinen Einfluß weit über die ursprünglichen Bezirke hinaustragen konnte. Geht man nun zu den Quellen dieses Wirkens zurück, so wird sich unschwer als einer ihrer Hauptsitze Rom erweisen, jene klimatisch gesegnete Stadt, der die Vorsehung einen zwiefachen Aufstieg unerhörter Ausmaße bescherte und die wohl als einzige von sich sagen kann, daß sie eine neue, die Menschheit erschütternde Idee in die Tat umsetzte, zur gleichen Stunde, als sie eine alte zu Grabe geleitete.

Rumänien, das uns hier interessiert, erhielt durch eben dies zwischen Nieder- und Auf-

¹⁾ Die Photos wurden von der Pressedirektion des Kgl. rumänischen Außenministeriums zur Verfügung gestellt, bis auf die eigens bezeichneten vom Autor.



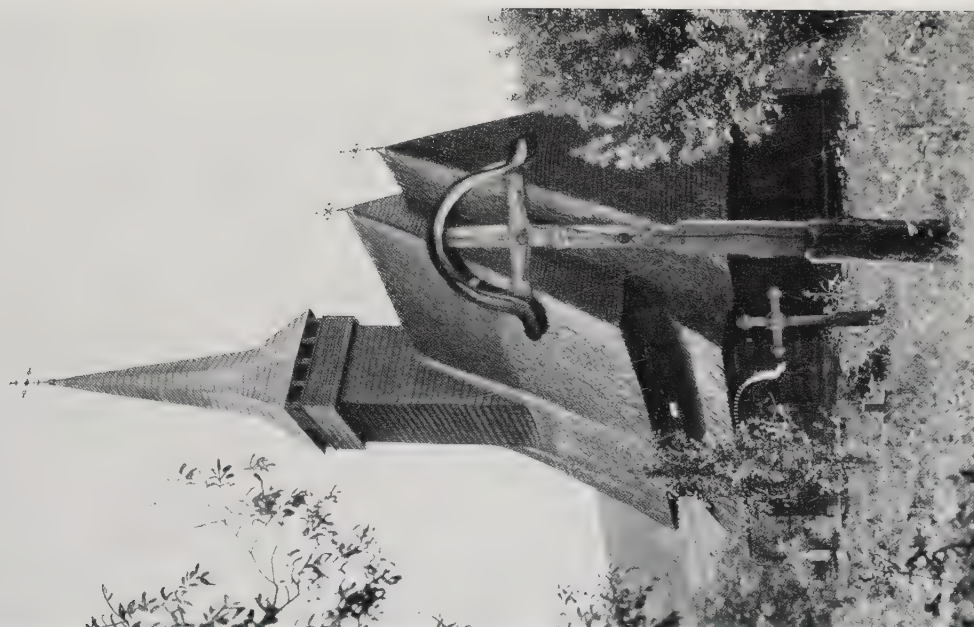
HOLZKIRCHE IN DER MARMAROSCH



KIRCHE IN DEMSUS, FRÜHES MITTELALTER, UNTERBAU
EIN RÖMISCHES MAUSOLEUM



KLEINES KLOSTER IN DER GROTTE VON JALOMICIORA (KARPATIEN)



HOLZKIRCHE IN DER MARMAROSCH

gang stehende Rom seine besondere und nachhaltige Prägung. Es schlug als ein verwehtes Zweiglein vom lateinischen Stamm rasch Wurzel in fremder Erde, konnte sich aber dennoch erst viel später zu einem selbständigen Land entwickeln. Denn jener nahe Osten, der es einschließt, ist lange Zeit hindurch eine Art luftleerer Raum zwischen den großen Reichen des Abend- und Morgenlandes gewesen. Im kräftig besiedelten Westen wurde der Boden verhältnismäßig früh fest aufgeteilt und gering blieben von da ab seine Grenzschwankungen gemessen am schütter bevölkerten, aber durchaus nicht armen Osten, wie er durch viele Jahrhunderte Niemandsland war, steter Bewegung aus allen Himmels- und somit Einfallsrichtungen unterworfen, immer labil in seiner politischen Zugehörigkeit. Erst in unseren Tagen wird hier Klarheit und Wandlung; junge Nationen entfalten sich frei, bewegen sich wie begabte Knaben zwischen den weltklugen Vertretern hoher europäischer Staatskunst und erheischen nur dafür, daß sie mit ihnen noch nicht Schritt halten können, Nachsicht, weil ihre Zeit soeben erst anbrechen will.

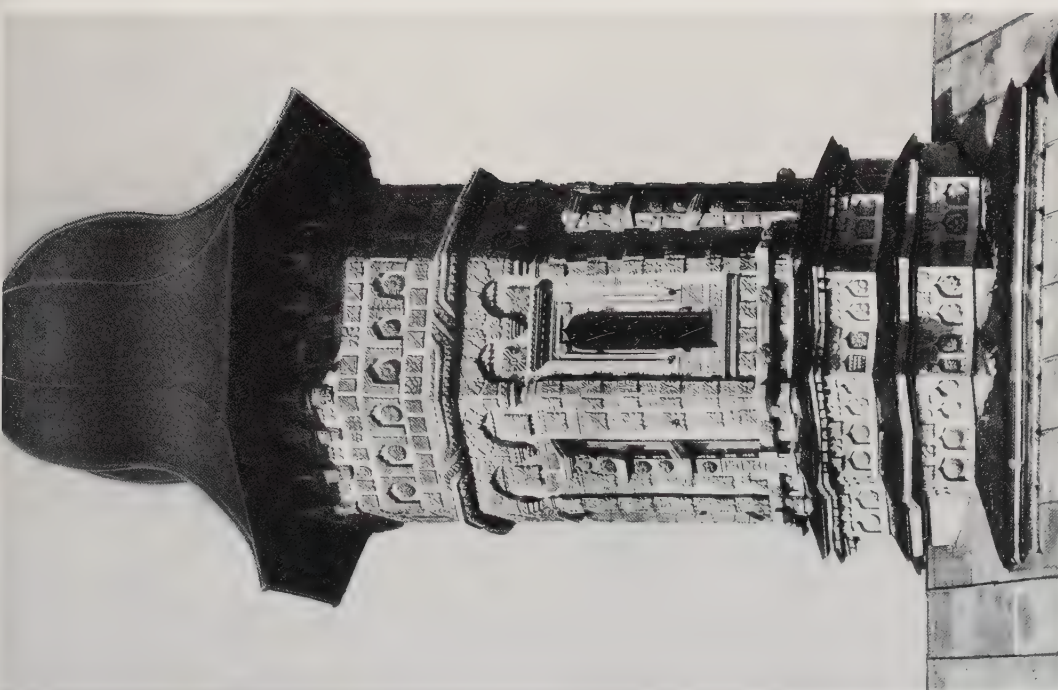
Für Großrumänien, wie das unter ein Königshaus deutscher Abkunft zusammengeschlossene Gebiet zwischen Dnjestr und Donau, zwischen der Banater Ebene und der Silberküste des Schwarzen Meeres heute heißt, ist bezeichnend, welch bunte Bestandteile es aus dem Kulturgut vieler Stämme und Geschlechter in sich aufnahm und sie doch schließlich alle zu einer neuen festen Masse ausschmolz. Als ein Gleichnis seiner bewegten Vergangenheit offenbart sich seine Landschaft, deren ureigene Reize dem Fremdenverkehr wegen der Ungunst der Verhältnisse und des oft mangelnden Komforts noch kaum erschlossen sind — bedauerlicherweise, denn die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen des riesigen, größtenteils noch unberührten Territoriums kann dem Wanderer eine Fülle von Eindrücken vermitteln, wie kaum ein anderes Reiseland Europas. Dazu treten dann noch ein bewegtes ländliches Leben und eine uns bald verwandte, bald fremde, aber immer warm berührende Kunst.

Wollen wir die verschiedenen Formen und Farben des Gebietes flüchtig anskizzieren, denn sie sind ja der Schlüssel zum Verständnis der dort entstandenen Werke. Der äußerste Westen des Landes ist noch völlig den Bedingungen der ungarischen Tiefebene unterworfen: Auf den weiten Äckern dörrt in schwerer Herbstsonne mit raschelnden Blättern der goldgelbe Mais; Korn und Kürbis stehen ihm zur Seite und an den Fenstern der niedrigen langgestreckten Häuser trocknet der auf Schnüre gezogene Paprika, anzusehen wie große Korallenketten. Auf die Berge zu, das Gebiet der deutsch-schwäbischen Ansiedler, schieben sich Rebhänge zwischen die wogenden Felder; dann kommt das herbschöne Hügelland Siebenbürgens, bis in den höheren Regionen der dunkle Wald die letzten Spuren von Fruchtanbau auslöscht. Die Karpathen in ihrer kräftigen Krümmung durchziehen das ganze Reich, geben ihm Struktur und Rückgrat. Sie sind schwerer und dabei von willkürlicherer Formung als die Alpen. Auf düsteren und gefährlichen Pfaden wandert man auf dem Weg zu den Karsthöhen durch uralten, von der Axt noch kaum angeritzten Baumbestand und erlebt eine Einsamkeit, in der der Welt Herzschlag aufzuhören scheint. Es ist Boden des freien Geschöpfes, ein unabsehbarer Wildpark, der manche Vertreter einer aussterbenden Gattung beherbergt. Kommt man zu Menschen, so sind es einsame Hirten oder eremitierende Mönche, die in wundertätigen Felskapellen frommer und praktischer Arbeit obliegen. Der Abstieg gegen Walachei und Moldau, dem Landesherzen zu, bietet einen ähnlichen jähen Wechsel zum Heiteren hin, wie die aus den Tiroler Bergen nach Italien führenden Straßen, nur daß dort der Anblick von Petroleum- und Erdgassonden eindringlich über andere Bodenbeschaffenheit und Lebensbedingungen belehrt. Oltenien, die in den oberen Lauf der Donau eingeschmiegte Provinz, weist die Sprödigkeit der benachbarten serbischen Landschaft auf, doch bald unterhalb der Hauptstadt Bukarest wird das Bild durch Seenspiegel und den vielfach sich gabelnden Strom freundlich belebt, bis sich zwischen der kornreichen, bereits türkisch geprägten Dobrudscha und der an Rußland erinnernden bessarabischen Steppe ein tausendfach verzweigtes System von Flüssen und Kanälen, dem Vogel- und Fischerparadies des Deltas, die Nähe des Meeres kündigt, das weite offene Wasser, über das jeden Winter die scharfen sibirischen Winde schneidenden Frost tragen.

Innerhalb dieser angedeuteten Grenzen hörte, soweit man zurückdenken kann, der Kampf niemals auf. Skythen, Sarmaten und Griechen hatten hier unter Opfern gewirkt, bevor sich allmählich das Dakerreich durch Besatzung und Ansiedlung in eine römische Provinz verwandelte. Augustus und Trajan verleiben es endgültig dem Weltreich ein. Mit der jungen römischen Kolonie — ihre Hauptstadt war das dakische, im heutigen Nordsiebenbürgen gelegene Sarmesgethusa — erlebt das ganze Gebiet der unteren Donau einen raschen Auf-



KIRCHE VON VORONET (VERONETZ (BUKOWINA))



KIRCHE VON DRAGOMIRNA (BUKOWINA)
REICHGEARBEITETER TURM



Federskizze von Heinz Kusch

INNENHOF DER KIRCHENBURG VON TARTLAU (SIEBENBÜRGEN)



Federskizze von Heinz Kusch

FURSTENKIRCHE DOMNEASCĂ IN CURTEA DE ARGES



KLOSTER VON SUCEVIȚA (BUKOWINA). WEHRANLAGE NACH SIEBEN-
BÜRGER ART

schwung. Aber ein Einfall germanischer Völkerschaften im 3. Jahrhundert läßt dies alles unvermittelt wieder abbrechen. Kaum war hier ein Handelsnetz zu benachbarten Ländern gesponnen, kaum hatten sich an der Donaumündung der Tradition römischen Kunstschaffens neue Wege erschlossen, so sanken Kontore, Tempel und Theater zurück in den Schutt, aus dem sie erwachsen. Obwohl Zerstörer, sind aber die blonden Fremdlinge, die als Seeräuber vom Meer her gekommen waren, nicht unschöpferisch gewesen, wie die Prachtstücke des Goldfundes von Petroasa beweisen, Geräte und Schmucksachen, bei denen es sich wohl um den Kronschatz eines Gotenkönigs handelt.

Noch sind die verschiedenen Phasen der dunklen Völkerwanderungszeit zu überstehen, mörderischer Durchzug und unfruchtbare Herrschaft der Tataren und namenlosen Steppenhorden: Dann erst begegnen uns auf unserer Streife die ersten Voraussetzungen für eine christliche Kunst. Jesu Vermächtnis war diesen Landstrichen noch durch die römischen Eroberer gebracht worden und setzte sich gegenüber den bestehenden asiatischen Kulturen energisch und nachhaltig durch. Dumnezeu, das rumänische Wort für Herrgott, ist das spät-

lateinische domine deus; die Bezeichnung biserică für Kirche gibt Aufschluß darüber, wie im Konstantinischen Zeitalter die Basilika von einem Ort öffentlicher Versammlungen und kaiserlicher Rechtspflege zum Gotteshaus wurde, wenn freilich im Osten völlig unter der Pontifikalgewalt des Herrschers stehend. Justinian I. verkündet auf einer Synode zu Byzanz, daß ohne den Willen des Kaisers in der Kirche nicht das mindeste geschehen dürfe und an diesem selbstherrlichen Grundsatz halten selbst noch die Schattenregenten des ausgehenden Mittelalters fest, zweifelhaften Einfluß auf den Donaauraum ü bend.

Als ein sprechendes Abbild soeben sich vollzogener religiöser Wandlung, des Gebrauches alter Mittel für den Zweck eines neuen Bekenntnisses, ist uns in Rumänien die Kirche von Demsus (Abb. S. 226) mit ihrem willkürlich gefalzten Dachwerk übermittelt. Den Untergrund mit den vier erhaltenen, eine Kuppel stützenden Pfeilern bildet eine römische Gedächtnishalle — vielleicht für jenen Legionsführer Longinus gestiftet, dessen Namen in einen der Altäre eingehauen steht. Und hierauf errichtete man wohl schon in sehr früher Zeit eine Kirche mit dreistöckigem Turm. Man wird bei ihrem Anblick an den Dom zu Syrakus erinnert, wo ebenfalls ein absterbendes Geschlecht dem emporwachsenden Grundriß und Bausteine für das neue Heiligtum liefert.

Mittlerweile hat sich das christliche Konstantinopel endgültig von Rom gelöst und verpflichtet allmählich den ganzen Balkan seiner Formulierung der Heilslehre. Aber bald erwächst dieser Einflußsphäre ein starker Gegner im Reich der Ungarnkönige. In den Karpathen (als „Székler“) und im Theißgebiet waren die magyarischen Nomaden sesshaft geworden, hatten sich erstaunlich schnell zu einem selbständigen Staatswesen und damit zu einem starken Resonanzboden westlichen Kulturwirkens entwickelt. Gegen Abend suchten sie Anschluß, aber gegen Morgen verschlossen sie sich dicht, indem sie das Vorgebiet der Karpathen besiedelten und bebauten; daß sich ihnen dazu deutsche Menschen aus den fortschrittlichen Gebieten um Rhein und Mosel bis zum Flandrischen hin zur Verfügung stellten, beeinflusste für Jahrhunderte hinaus die Entfaltung des gesamten nahen Ostens auf das glücklichste.

In der Kunst aber müssen hier schon vor dieser Zeit nordische Kräfte gewirkt haben. Vor der Gründung eines walachischen Fürstentumes im 13. Jahrhundert, des ersten Zusammenschlusses rumänischer Volkschaften zu einer Einheit, gab es im Lande nur kleine Holzkirchen, deren Typ mit geringen Veränderungen auch später noch gebaut wurde und uns darum in reichem Maße erhalten bleiben konnte — wir kennen sie als niedrige, schlichte Häuser, die Wände aus quer aufgelegten Brettern errichtet und darüber ein einfaches, später steil emporgetriebenes Schindel- oder Binsendach, auf dem ein kubisches Türmchen mit runder Haube sitzt. Das ist nun im Grunde genommen die gleiche Bauweise wie die der schmucklosen Holzkirchen des hohen Norwegen, genau so, wie die frühesten Holzornamente in Kerbschnitt an kirchlichen und weltlichen Gebäuden der Walachei mit ihren von Kreisen und Kreuzen durchbrochenen Schnüren sich an Erzeugnisse skandinavischer Volkskunst anlehnen. Der Anfang einer Erklärung dafür ist sogleich gegeben, wenn man erfährt, daß noch im 14. Jahrhundert auf rumänischem Boden ein Gotien bestand, ein ziemlich unabhängiges Gebiet, auf dem sich die Reste der alten Germanen mit eigener Sprache und Lebensweise erhalten hatten — jener erwähnten Stämme, die über Deutschland und Rußland als Piraten vom Schwarzen Meer her gekommen und schließlich ansässig geworden waren. Entweder hatten sie das hölzerne Gotteshaus als anspruchslosen Zweckbau bereits mitgebracht oder aber durch weiteren, heute nicht mehr festzustellenden Kontakt zu ihrer Urheimat von ihr zusammen mit dem Christentum übernommen.

Im übrigen waren der jungen christlichen Kunst reichste Anregungen zuteil geworden aus alten volkstümlichen Elementen mit Niederschlägen aus den verschiedensten Kulturepochen — es handelt sich um die Abwandlung von Grundformen, die durch die Vermittlung Roms vom Balkan bis über das gesamte Mittelmeergebiet verbreitet waren und zum Teil heute noch angewandt werden. Bald aber läßt sich in der mit dem Christentum sich auseinanderstehenden Kunst Rumäniens der Einfluß von Byzanz erkennen — es ist mit einem Male, wie wenn ein kühler Hauch über blühendes Leben streicht: Die Farben werden dunkler, die Bewegung scheint zu stocken, aber mit dem Nachlassen des Temperamentes kommt auch Klarheit und Straffung in die Linienführung. Kaum hat sich nun Konstantinopel hier auf diese Weise durchgesetzt, so sind die deutschen Ansiedler des Grenzgebietes stark genug, von ihrem Schaffen dem rumänischen Nachbarvolk mitzuteilen, und es fand eine beachtliche Begegnung statt zwischen den gotischen Bauhütten und den mönchischen Architekten vom



PORTAL DES KLOSTERS SUCEVITA
GOTISCHE TÜR AN BYZANTINISCHEM BAU



DIE KIRCHE DES KLOSTERS SUCEVITA
INNEN UND AUSSEN REICHER FRESKENSCHMUCK



Phot. Eugen Kusch

DEUTSCHE KIRCHENBURGEN DAHEIM UND DRAUSSEN:
BEFESTIGTE KIRCHE IN KRAFTSHOF BEI
NÜRNBERG



Phot. Eugen Kusch

DEUTSCHE KIRCHENBURGEN DAHEIM UND DRAUSSEN:
BEFESTIGTE KIRCHE IN HELTAU (SIEBEN-
BÜRGEN)

Berge Athos, einem Hauptsitz spätgriechischen Geisteslebens, der, wie Heinrich Brockhaus im neuen Vorwort zu seinem Athosbuch (Leipzig 1924) mitteilt, auf Grund seiner vorbildlichen kulturellen und politischen Führung Thomas Morus grundlegend bei der Abfassung seines berühmten Romanes „Utopia“ beeinflusste. Mit allen großen Kunstströmungen war es ja so, daß sie sich über ihr Ursprungsgebiet hinaus fortpflanzen konnten, wie die Kraft eines Steinwurfes in stillem Wasser, und nun trafen sich hier im Osten zwei blutsverwandte, einander fremd gewordene Prinzipien. Bevor wir aber auf die Überschneidung beider Stile näher eingehen, müssen wir erst aufzeigen, wie das übrige Geschehen in weiterem Umkreis zu ihr hinführt.

Siebenbürgens nach dem Weltkrieg freiwillig erfolgter Anschluß an Rumänien erleichtert es ja von vornherein über seinen Anteil an der dortigen Kunst zu sprechen, doch ist auch sonst Ursache dazu in reichstem Maße gegeben. Die Sachsen, wie sie fortan nach den ersten mitteldeutschen Bergleuten der Gruben von Rodna genannt werden, hatten aus ihrer Urheimat den Grundriß einer einfachen romanischen Kirche mitgebracht und daraus in Kürze ein stark bewehrtes Gotteshaus geschaffen. Die vorübergehend hier wirkenden Ordensritter und dann die kolonisierenden Zisterzienser der Abtei Kerz bedeuteten ihnen dabei für den Anfang starke Hilfe. Aus unbehauenen Quadern schichtete man die Mauern zu den Kirchenburgen auf — blockig und breit standen sie, die Häuser weit überragend, mitten in der Ortschaft, gleichsam in der Haltung des auserwählten Verteidigers. Mit ihren geräumigen Speikkammern (die ihrer vorzüglichen Lüftung wegen heute noch in Benützung sind), mit Speichern, Schule und Wohnräumen konnten sie in den Jahrhunderten ewiger Kriegsnöte der ganzen Gemeinde sichere Zuflucht bieten und daß man sie sozusagen zum Hineinwachsen angelegt hatte, erwies sich später als Segen. Trotz ihrer Größe waren sie als Komplex niemals plump, nur fehlte anfangs jeder Zierat und zaghaft noch wölbten sich die Rundbogen am Portal der Michelsberger Kirche. Nahezu archaisch empfindet man die wenigen ältesten Plastiken zu einer Zeit, da sich die romanische Kunst im Westen reich und voll entfaltet hat. Aber Siebenbürgen holt das Versäumte noch auf — man muß nur bei der Beurteilung in allem den zurückzulegenden Weg berücksichtigen. Die Nordfront des Karlsburger Domes, wenn wohl auch mitteldeutsch beeinflusst, ist bereits ein würdiges Dokument selbständiger Arbeit.



Phot. Eugen Kusch

ALT-HIERMANNSTADT (SIEBENBÜRGEN)
PFARRKIRCHE

Phot. Eugen Kusch

SCHÄSSBURG, DAS SIEBENBÜRGISCHE
ROTHENBURG. STUNDENTURM, VON TIROLER
MEISTERN. 16. JAHRH.

Auf zweierlei Art befestigten die Siebenbürger ihre Gotteshäuser: Entweder gab der Hauptbau selbst das Bollwerk ab — dann ist der Turm der Kirche mit Schießscharten, Pechnasen und ein bis zwei Wehrgängen versehen, dazu das Innere von der Empore und den Wehrgeschossen im Chor bis zu Altar und Sakristei Meter für Meter auf Verteidigung eingerichtet. Dies haben sich auch die Rumänen bald zu eigen gemacht — nun zieht sich unterhalb der Türme ihrer Holzbauten das Gitter eines Umgangs, aber dabei bleibt es auch: An Stelle der schweren „Siegfriede“, wie sie in Siebenbürgen heißen, bekommt der Bau eine heiter-graziöse Spitze. Die andere Möglichkeit liegt darin, die Mauern des die Kirche einschließenden Friedhofes wehrhaft auszubauen: Dann werden, wie man dies ähnlich noch an der alten Slawengrenze in der Nähe von Nürnberg antrifft, kleine Türme in die Ecken der Umfriedung eingelassen, Bastione zwischen Hauptbau und ein- oder mehrfacher Umwallung eingeschoben und die Außenbefestigungen derart in die Höhe geführt, daß sie mitunter die Sicht von draußen her auf die Kirche fast völlig verdecken — so im burzenländischen Tartlau, wo die Hauptmauer eine Stärke von vier Metern hat und das System der Befestigung an Kombinationsmöglichkeit wohl kaum mehr zu übertreffen ist (Abb. S. 230). Die malerische Kirchenburg von Birtihälm, der Altsitz der Siebenbürger Bischöfe, brachte es auf drei Ringmauern, sieben Basteien und fünf Türme; sie hielt auch den größten Gefahren erfolgreich stand, wie es überhaupt kaum bekannt ist, daß eines der Kastelle je von den heidnischen Belagerern erstürmt worden sei.

Von dieser Bauweise nun lernten die Rumänen, sobald sie unter ihren Fürsten ebenfalls in Stein arbeiteten und Klosterkomplexe mit mächtigen Schutzwällen errichteten. Eines der schönsten Beispiele hierfür ist in der an alter Kunst reichen Bukowina das Kloster von Sutschevitza¹⁾ (Abb. S. 231). Dies hat man nahezu quadratisch angelegt, die eine Seiten-

¹⁾ Eigentlich Sucevița. Die Aussprache des Rumänischen kommt dem Italienischen nahe — so werden c und g vor i und e für tsch bzw. dsch gesprochen. Aber dann hat die rumänische Sprache noch einige ganz charakteristische Laute — ein tiefdummpfes a, das als â und ein etwas helleres, das ă dargestellt wird, desgleichen ein î, das ähnlich wie das dumpfe â klingt.

Z wird als ein weiches s gesprochen; es ist oft das aspirierte d des Lateinischen und wurde früher auch đ geschrieben. Für unser Z gibt es den Buchstaben ț. Sch wird ș geschrieben; einfaches Schluß-i ist, besonders an Ortsnamen, meist stumm.

wand durch die Wohngebäude gebildet, in eine andere einen blockigen Campanile eingekellt mit einer Spitze, die dem Ganzen das Aussehen eines Helmes verleiht. Jede der vier von der Außenwelt streng abschließenden Ecken wird von einem weiteren Turm begrenzt und der eine von ihnen mit seinen rundbogigen Fenstern und kräftig aus dem Boden kommenden, dreifach unterteilten Verstrebungen könnte sein Vorbild in Heltau bei Hermannstadt haben (Abb. S. 234). Innen ist noch etwas Kopfpflaster und ein Stück hellgrüner Grasfläche, auf dem dann in ähnlich zentraler Lage wie auf Athos das Kirchlein selbst steht. Langgestreckt und nervös schmal, mit überkragendem Dach, auf dem ein achteckiges Türmchen reitet; Innenraum und Außenwände teppichartig mit farbenprächtigen Fresken überzogen. Als ein anderes Beispiel für jenes Bauen nennen wir das Kloster von Putna von verwandter, nur durch viele Erneuerungen und Zusätze etwas unruhigerer Anlage. Hier, wo eine der größten Gestalten der rumänischen Geschichte, der Türkenbezwiner Stefan cel Mare begraben liegt, hat man den Glockenturm nach frühitalienischer Art aufgerichtet, und er nimmt sich merkwürdig genug aus zwischen den übrigen schweren Hauptstützen der Verteidigung. Wie ein aus solcher Wehranlage stehengebliebener Eckturm mutet die Kirche von Pärhauți an, ein Würfel aus wuchtigen, in zwei Geschossen durch Rundbögen durchbrochenen Mauern und schwungvoll weit überhängendem Dach. Man möchte sie für eine der ursprünglichsten Typen der dortigen steinernen Gotteshäuser halten und selbst die späte Bauzeit — um 1520 — sagt wenig gegen eine solche Annahme aus, weil sich dort das Alte lange genug neben Neuerem und Neuem behauptete.

An der Überlieferung hielten ganz besonders die Siebenbürger Sachsen fest, zu denen wir nocheinmal zurückkehren müssen. Bei ihnen, die sich trotz neuer Überfälle durch östliche Völkermassen zu begabten und wohlhabenden Teilnehmern am großangelegten Warenaustausch zwischen Okzident und Orient entwickelt hatten, waren mittlerweile die ersten Boten der gotischen Welt eingetroffen und zögernd aufgenommen worden. Ungefähr den ersten Versuch mit den neuen Formen wagten die Hermannstädter beim Bau ihrer Pfarrkirche und man empfindet an den alten Resten ohne weiteres, wie wenig konsequent noch man bei der Durchführung zu Werke ging. Anders schon verfährt man bei der Chorgestaltung von St. Bartholomä bei Kronstadt und von da ab folgen bald unbedenklich die anderen Gemeinden von Klausenburg bis Mühlbach und Schäßburg (Abb. S. 235) und bis in das ganze Vorland hinein. Interessant ist den gesamten Weg zu verfolgen, den die Gotik vom Reich aus nach Osten einschlug und der bei einiger Vereinfachung folgendermaßen verläuft: Die schwäbischen Brüder Parler wurden, nachdem sie die Kreuzkirche in Gmünd gebaut hatten, von Kaiser Karl IV. mit der Errichtung der Sebalduskirche in Nürnberg und nahezu gleichzeitig mit der Vollendung des Prager Veitsdomes beauftragt. Die Erben ihrer Werkstatt verlassen während der Hussitenstürme ihr reiches Wirkungsfeld Böhmen, schaffen vorübergehend in Polen und kommen schließlich nach Siebenbürgen gerade zu einem Zeitpunkt, da in den aufblühenden Städten neue Dome entstehen und alte erweitert werden sollen. Als dann auch hier durch weitere Türkenbedrängnis die Bautätigkeit vorzeitig abbricht, wandern Meister und Werkleute nochmals ostwärts und finden an den Fürsten der Moldau und Walachei gute Brotherren.

In ähnlicher Richtung bewegte sich die Bildhauerkunst, ohne dann allerdings die Karpathengrenze zu überschreiten. Die siebenbürgisch-sächsische Plastik ist wesentlich bestimmt durch böhmische und süddeutsche Einflüsse und als eine Einzelercheinung wertet wohl lediglich eine frühe Figur höchster Vollendung: Die eherne Georgsgruppe im Hof des Hradschin zu Prag aus der Hand der Gebrüder von Klausenburg. Was die bildnerische Ausschmückung der Kirchen angeht, so ordnet sie sich bald harmonisch unter die Gesetze des neuen Bauens, und darum ist jetzt der Parlerstil in zwiefacher Hinsicht maßgebend für die künstlerische Entwicklung im Bereich des letzten deutschen Vorpostens. Aber eine noch viel engere Beziehung besteht zur fränkischen Bildschnitzerei, denn Söhne des großen Nürnberger Meisters Veit Stoß lassen sich mehrfach als in Siebenbürgen ansässig nachweisen, so in Kronstadt und dann in Schäßburg, wo die Werkstatt von Johann Stoß das Vorbild abgibt für eine Reihe von Altären in benachbarten Orten. Auch in der Goldschmiedekunst wird der Name Stoß genannt. Die Malerei zeigt zum mindesten, daß man mit dem gedanklichen und kompositionellen Gut der großen Süddeutschen vertraut war; die Malmkroger Fresken, die einzigen größeren Umfanges aus dem 14. Jahrhundert, weisen allerdings bis jenseits der Alpen.

Alles dies bot dem nahen rumänischen Volke mannigfache Anregung, zudem wurde auch auf andere als die genannte Weise westliches Gut in ihr Gebiet getragen — im Jahre 1330



RÖMISCH-KATHOLISCHE PFARRKIRCHE IN TEMESVAR (TEMESCHBURG)
NACH ENTWÜRFEN VON M. FISCHER VON ERLACH, ERBAUT 1736—1773

war von deutschen Mönchen die römisch-katholische Diözese von Argeş (Ardschesch) gegründet worden und in dieser Zeit, da das lateinische Christentum noch Fortschritte machte, entstand im moldauischen Baia eine gotische Kathedrale. Bedauerlicherweise stehen von ihr nur noch die Grundmauern, so daß sich keine Schlüsse mehr auf ihre nähere stilistische Zugehörigkeit ziehen lassen. Eine ebenfalls zerstörte Nikolauskirche in Argeş muß ihr nahe verwandt gewesen sein. Dann gibt es noch einige ganz bescheidene Ruinen in Câmpulung, dem Langenau deutscher Ansiedler, wo das Bistum zuvor seinen Sitz hatte.

Der Ausbreitung des westlichen Katholizismus erwehrte man sich rumänischerseits deshalb, um vollkommen von den ungarischen Vormachtsbestrebungen frei zu werden und mußte dafür dem spätkaiserlichen Byzanz opfern. Im ausgehenden 14. Jahrhundert wurde ein Mönch Chariton, der Abt aller Klöster vom Heiligen Berge Athos, Metropolit von Argeş; die Männer seiner Nachfolge verknüpften Rumänien bald unzertrennlich mit der griechischen Liturgie und der byzantinischen Kunst. Ein endgültiges Überhandnehmen des orthodoxen Ideengutes auf walachischem und moldauischem Boden verhinderte vorläufig eine bald beginnende und später immer wieder einsetzende slawische Propaganda, die wohl durch freundschaftliche Beziehungen der Donaufürsten zu Kiew besonders begünstigt wurde. Heute noch verwendet man in liturgischen Texten rumänischer Sprache die zyrillische Schrift, die Kunst bedient sich ihrer, wo sie ihre Verbundenheit mit der Vergangenheit ausdrücken will und vor der Zeit des Königreiches war sie durchwegs in Gebrauch durch das Beispiel der Klöster.

Das Leben und Treiben der Mönche übrigens ist bis weit ins 19. Jahrhundert hinein dem der westlichen Klöster im Mittelalter gleichzustellen — hier wie dort war man Hüter ebenso wie Verbreiter eines reichen, von ernster religiöser Arbeit getragenen Wissens. Aber während in Mitteleuropa Aufklärung und zivilisatorischer Fortschritt bald die Bildung zum Eigentum aller machte, lag für den Osten kein Anlaß vor, sich hastig umzustellen — sein Schaffen verlief auch weiterhin in den alten Bahnen, war wie zuvor ohne erschütternde Einschnitte. Die Abschriften der gelehrten Mönche in Tismana, Putna oder Neamţ, die ersten schön



BUKAREST, METROPOLITENKIRCHE
ALTES IKON, GEMALT, MIT SILBER ÜBERDECKT

ausgestatteten christlichen Drucke rumänischer Pressen im 16. Jahrhundert, die rumänische Bibel von 1668; Malerei, Graphik und oft auch die Architektur: Sie alle haben, am Westen gemessen, durch viele Menschenalter hindurch nur geringfügige Änderungen erfahren. Wir geben an dieser Stelle einige ältere Holzschnitte wieder, deren Ursprungszeit nach den uns geläufigen Gesichtspunkten kaum zu ermitteln wäre. Sie stammen aus dem 18. und 19. Jahrhundert; ihrer Auffassung und Technik nach ist das Datum durchaus gleichgültig, die Mönche Gervasius, Simeon und Theodosius, die wir beinahe zufälligerweise als Urheber kennen, sind im Grunde genommen anonyme Träger einer in der Klausur geübten Fertigkeit. Man arbeitet wie in der gotischen Zeit für einfache Menschen des unmittelbaren Eindruckes; man nimmt lokale Rücksichten, indem man die Gestalten biblischer und kirchengeschichtlicher Vergangenheit in vertrauter Umgebung sich bewegen läßt (Abb. S. 244, 245).

Ist es dem aus Westen Kommenden durch den Mangel stilgeschichtlicher Abstufungen innerhalb einer langen Schaffensperiode und durch ungewohnte Leitgedanken bedingt schon nicht immer leicht, sich in der rumänischen Kunst zu orientieren, so wird ihm dies besonders schwer fallen bei jenen Fürsten- und Klosterkirchen, die unter dem unmittelbaren Einfluß von Athos entstanden. Die — auf andere Art aber wie in Siebenbürgen — zu starken Bollwerken ausgebauten Andachtsstätten des kleinen Eremitenstaates bilden durch die Kleeblattform ihres Grundrisses eine in sich geschlossene Gruppe innerhalb der byzantinischen Kunst, haben aber im übrigen alle Hauptmerkmale des orthodoxen Bauens aufzuweisen: Den quadratischen, durch den Kult bedingt in eine äußere (Pronaos) und innere (Narthex) Vorhalle aufgeteilten Innenraum, in dem das Allerheiligste (Katholikon) durch eine Bilderwand, den Ikonostas, vor den Blicken der Öffentlichkeit verborgen ist. Statt eines glockentragenden



GETRIEBENER SILBEREINBAND EINES EVANGELIARS VON 1781. KLOSTER SUCEVIȚA (BUKOWINA)

Turmes haben sie ferner auf erhöhtem Tambour oder kreuzförmigem Aufbau eine mit dem Glaubenssymbol geschmückte Kuppel. In diesem Zusammenhang sei anzumerken gestattet, daß das östliche Christentum ursprünglich die zum Gottesdienst rufende Glocke nicht kennt — in Rumänien nimmt man an, daß dies auf einem muselmanischen Verbot aus der Zeit der Türkenherrschaft beruhe, was aber insofern nicht restlos einleuchten will, als ebenso im von Besetzung verschont gebliebenen Athos wie in der griechischen Mönchsrepublik Kalabaka die Kirchenglocke gleichermaßen nicht in Gebrauch ist, weil sich dort die Andächtigen alle innerhalb des Gebäudebereiches befinden. Man ruft sie darum mit geringem Klangaufwand durch das rhythmische Anschlagen aufgehängter Bretter oder Metallstangen, und obschon man in Rumänien längst das Läuten eingeführt hat, wird in den Klöstern nebenher noch die „Toacă“ gebraucht, das alte Schlagholz oder eine Metallschraube mit warmem gongartigem Ton.

Mit der Kuppelkirche ist auf jene Bauart hingewiesen, deren ältester Hauptvertreter auf rumänischem Boden die Fürstenkirche „Domnească“ in Curtea de Argeș vorstellt und die eine neue Kunstepoche einleitet (Abb. S. 230). Sie ist in ihrem Äußeren ähnlich unscheinbar wie das Grabmal der Galla Placidia in Ravenna; die starken kahlen Mauern hat man lediglich dadurch belebt, daß man rote Ziegel in dreifacher Schicht zwischen jede Steinlage fügte. Selbst die einfachen Fenster wird man sich womöglich noch kleiner denken müssen, denn sie stammen in ihrer nunmehrigen Form aus späterer Zeit. Das Innere der Kirche nun ist restlos ausgefüllt mit Fresken und hierin liegt ein weiterer Hauptzug des byzantinischen Stiles in seiner Schlußphase: Die Anlage eines Gotteshauses ist nicht allein architektonischen Gesetzen unterworfen, die bemalte Fläche hat in ihm die gleiche Bedeutung erlangt, als der gestaltete Raum. Nach der Eroberung Konstantinopels durch die Türken im 15. Jahrhundert wanderten letzte Vertreter des Kaiserhauses Paläologos mit Kronschatz und buntem Gefolge auf rumänisches Gebiet aus, und dort erlebte die gewohnte Pracht mit all ihren Zweideutigkeiten und Verfallsanzeichen eine kurze Nachblüte. Kein Wunder, wenn die einheimischen Fürsten oder fast noch mehr ihre Bojaren all dem, das sie von weitem schon recht gut kannten, gelehrige Schüler wurden. In solch einem Milieu höchster Glanzentfaltung nun wird den Herren und Untertanen das jenseitige Reich mit allen verfügbaren Mitteln weltlichen Prunkes verkündigt. Nach den Richtlinien eines vertrauten Zeremoniells steht das irdische Be-



ALTES SILBERKREUZ
MUSEUM VON VALENI DE MUNTE



ALTES HÖLZERNES VOTIVKREUZ AUF
EINEM FRIEDHOF DER MARMAROSCH

sitztum der menschlichen Phantasie Modell für die Darstellung himmlischer Freuden und des zu ihnen führenden Weges. Der Mensch ist hier das Maß aller Dinge, der Landschaft kommt nicht die mindeste Bedeutung zu; was einem an Innigkeit des Ausdruckes fehlt, ersetzt man durch Häufungen der Effekte — Massenszenen mit heiligen Personen, Vervielfältigung einer Haltung und Gebärde sind häufig angewandte Kunstgriffe. Der geschichtliche, legendäre und anekdotenhafte Stoff wird bis ins Unendliche ausgedehnt; man ist Virtuose in bezug auf malerische Komposition. Denn dergleichen Auffassungen bot die Malerei von vornherein wesentlich andere Möglichkeiten als die Plastik, ganz abgesehen davon, daß diese in Konstantinopel niemals monumentale Ausmaße gewonnen hatte — man empfand durchaus linear und konnte wohl schon deshalb allein kein wahrhafter Erbe der Antike sein.

Unter solchen Voraussetzungen mag man auf die Kuppel als bemalbaren Innenraum zurückgegriffen und ihr gelegentlich weitere Nebenkuppeln beigegeben haben. Jedenfalls liegt den Wandmalereien fast immer ein großes ikonographisches Programm zugrunde bei bewundernswerter Ausnützung der gesamten Innen- und bald auch Außenflächen. Die Domnească-kirche umfaßt ungefähr 45 in mattem Blau, zartem Grün und vollem Rot gehaltene Teilgemälde, in denen auf das eindrucksvollste alle Register frommer Darstellung gezogen werden von Christi Geburt und Leidensweg bis zur weitverästelten Heiligengeschichte und den Stiftergestalten, die — wie um eine neue Zeit sinnvoll mit der alten zu verbinden — ihre Verehrung für ihre biblischen Nachbarn augenfällig und korrekt zum Ausdruck bringen. Die Größe des Wurfes empfindet man auch als Fremder sogleich. Diese Bilder werden von rumänischer Seite um ihrer Anlage mit den Fresken der Arena zu Padua verglichen, denen ja auch noch byzantinische Grundzüge eigen sind und die Giotto zu genau der gleichen Zeit schuf, als die Chorakirche in Konstantinopel ihre Wandmosaiken erhielt. Aber auch darüber hinaus hat es Berechtigung, rumänische Fresken mit italienischen Gemälden in Beziehung zu bringen, weil damals am Schwarzen Meer kleine italienische Kolonien bestanden, aus denen manch tüchtiger Künstler hervorging. So stammt beispielsweise die Innenbemalung der Kirche von Păpăuți aus der Hand eines ansässigen Genueser Meisters.



ALTE STICKEREI IM KLOSTER SUCEVIȚA



GESTICKTES KISSEN IM KLOSTER VON PUTNA (BUKOWINA)



CHRISTUS SALVATOR
ALTES IKON IN DER METROPOLITENKIRCHE ZU BUKAREST

Ein späteres Denkmal gleicher Bauauffassung wie die Domnească in Curtea de Argeş ist dort die Klosterkirche, in der die ersten Mitglieder des rumänischen Königshauses zur ewigen Ruhe gebettet liegen. Hier ist man sowohl hinsichtlich der prachtvollen Ausstattung als der Raumausnutzung noch einen großen Schritt weitergegangen: Grund- und Aufbau sind wesentlich komplizierter, es gibt eine glänzende, die Waagrechte ebenso wie die Senkrechte betonende Fassade und, mit allerlei optischen Effekten bedacht, ein ganzes System von Kuppeln und Türmen. Im Innern, das der Franzose Lecomte de Nouy leider sehr eigenwillig restauriert hat, führen architektonische Vorhalte sinnvoll auf den Kern des Gebäudes, das Allerheiligste, zu.

Der neue Kunstabschnitt in Moldau und Walachei ist, wenn er auch größtenteils andersartige Ausdrucksmittel fand, letzten Endes doch durch die italienische und deutsche Renaissance bedingt. Neben direkten, durch den Handelsverkehr verursachten Beziehungen gab auch diesmal wieder Siebenbürgen manche Anregung. Dort wurde der neue Stil zunächst beim Umbau älterer Bauwerke und Altäre — nicht immer zu deren Nutzen — angewandt, denn Neues gab es bei dem großen Bestand an unverwüstlichen Kirchenburgen kaum hinzuzufügen. Manche Bereicherung dagegen erfuhren Stadtbefestigung und Bürgerbau; die Laubengänge von Bistritz und Hermannstadt trifft man einige Zeit später in Tulcea an der Donaumündung wieder. Bald aber fällt, nicht zuletzt durch die beklagenswerten Hausmachtbestrebungen der Habsburger die bisher so selbständige Kunst Siebenbürgens vollkommen ins Provinzielle und Handwerkliche zurück. Die deutschen Ansiedler in Banat, Buchenland und Bessarabien, die sich von der Zeit Maria Theresias ab in den durch die Türken entvölkerten Gebieten niederlassen, haben wohl reiche wirtschaftliche, aber keine kulturelle Aufstiegsmöglichkeit mehr. Fischer von Erlach entwirft die Pläne für die Hauptkirche in Temesvar, allein sie wird ein Rudiment, gemessen an den Wiener Arbeiten des gefeierten Architekten (Abb. S. 237). Von ähnlicher Engbrüstigkeit sind dann auch andere gleichzeitige Kirchen — etwa in Großwardein und Blasendorf.

Als sich im Westen die Formen noch mehr barock auflockern, finden sie zusammen mit älteren ihren Weg zur rumänischen Architektur, wie die helle und belebte Front der Golia-



DAMIAN-BUKAREST: DREIFALTIGKEITS-
FRESKEN IN EINER KIRCHE

kirche zu Jassy ausweist. Wenn man unter Barock die robuste Lust versteht, Gegensätzliches in eine Gestalt zu pressen, so virtuos zueinander zu zwingen, daß jede Polarität aufgehoben scheint, dann steht Rumänien vom ausgehenden 16. Jahrhundert ab unter diesem Zeichen. Der Prunk der Fürstenhöfe spiegelt sich jetzt nicht mehr allein im bemalten Innenraum wider, sondern auch am baulichen Äußern des frommen wie profanen Hauses und vor allem ist nun überall eine starke Neigung zu dekorativer Verfeinerung zu verspüren. Brâncoveanischen Stil hat man dies genannt nach dem Herrscher, der sich für dergleichen neue Auffassungen am tatkräftigsten einsetzte. Sie waren eigentlich dadurch von langer Hand vorbereitet worden, daß man nicht mehr — wie in Curtea de Argeş — Gotik und Byzantinismus sich gegenüberstehen ließ, sondern ineinander verschmolz. Denn dies geschah ja bereits mehr von ornamentalen als architektonischen Gesichtspunkten aus: Man übernahm etwa das spitzbogige Portal mit verkümmerten Säulen bei sonstiger Beibehaltung des östlichen Charakters (Abb. S. 233). Aber dann erfährt auch der Innenraum Veränderungen — die Säulen des Vor- und Hauptraumes werden eleganter, erhalten Sockel und Deckplatten, überziehen sich mit



LINKS: MÖNCH SIMEON: BIBLISCHE SCHLACHT
ALTER HOLZSCHNITT



RECHTS: STRILBITZCHI: HL. JOHANNES VON
DAMASKUS. HOLZSCHNITT, 1786

Schmuck, oft eine jede mit anderen Motiven, wie am Kloster von Horezu oder Văcărești. Immer mehr Aufmerksamkeit wendet man dem Äußerem zu — an der Kathedrale zu den Drei Hierarchen in Jassy und am Turm der Dragomirnakirche bei Suceava hat man jeden Stein ornamental durchgestaltet und damit in der Gesamtwirkung einen einzigartigen Effekt erzielt. Daß die Zeit vorbei ist, in der man sich vor den Türken schützen mußte, erkennt man schon allein daran, wie sich der Klosterbau auch nach außenhin öffnet — lichte Vorräume werden eingefügt, Balkons, die sich bald zur Form der venezianischen Loggia entscheiden (Kloster Cozia, Comana u. a.) oder diese wieder lokal abwandeln (Curtișoara). Die christliche Kunst ist jetzt aufnahmebereiter denn je; sie macht sich armenische und russische Bestandteile mit Gewinn zu eigen und bei Bukarest die Kirche Fundenii Doamnei hat sogar in völliger Einmaligkeit eleganten, persisch beeinflussten Stuck aufzuweisen.

Damit nähern wir uns schon rasch der jüngsten Zeit. Auch in ihr hat man an dem mit fremden Bestandteilen verbrämten Neubyzantinismus festgehalten — naturgemäß, weil die kultischen Erfordernisse der Staatsreligion Abwandlungen nur in beschränktem Maße zuließen. Darum errichtete man sogar — der Baumeister Mincu leitete dies um die Jahrhundertwende ein — weltliche Gebäude mit Teilformen aus der kirchlichen Architektur und zeitigte dabei gelegentlich beachtenswerte Resultate. Die Beweggründe sind durchaus verständlich: Es ging um einen allgemeinen nationalen Stil, wie ihn schon die Kula des 18. Jahrhunderts angekündigt hatte, ein wehrhafter Herrnsitz mit offenen Arkaden im oberen Stockwerk. Bevor hier bewußt selbständig gearbeitet wird, erfährt der Kirchenbau im vorigen Jahrhundert zwiefache Krisis: Angeregt durch das Bauen in den angrenzenden österreichischen Kronländern, neigt man jetzt auch in Rumänien zu einer nahezu protestantischen Nüchternheit, bis bald darauf die Freude am Prunk wieder um so stärker zum Vorschein kommt; falsches Gold und Marmor werden nun in erstaunlichen Mengen verbraucht und bedauerlich ist, wie man sich verpflichtet fühlt, auch den alten Kunstwerken davon mitzuteilen. Erst in unseren Tagen hat man aus den beiden Extremen einen gangbaren Mittelweg geschaffen.

Die übrigen Teilgebiete der christlichen Kunst haben wir nur oberflächlich berühren können, weil sie an Hand des heute leicht zugänglichen Materiales noch keine geschlossene



GESCHICHTE VON JOSEF UND SEINEN BRÜDERN. ALTER HOLZSCHNITT

Übersicht bieten. Jedenfalls sind sie im wesentlichen den Hauptphasen der Architektur unterworfen. So zeigen etwa die uns bekannten schönen Einzelstücke der christlichen Werkkunst gleichermaßen den Einfluß siebenbürgischer Goldschmiede als der frommen Künstler des Athos. Für die erwähnte Zeit, in der man die Fassade mit westlichen Mitteln zu betonen anfängt, scheint uns besonders typisch ein in Silber getriebener Einband zu einem Evangeliar aus dem Jahre 1781 (Abb. S. 239), der sich für das Ornament ausgesprochener Rokokoformen bedient, während die figürliche Behandlung dem Stil der alten Holzschnitte treu bleibt. Chorgestühl und Kirchenportale (Snagov) sind bis in das 16. Jahrhundert hinein vergrößerte Ausgaben der zierlichen Elfenbeinplastiken des frühmittelalterlichen Byzanz. Was uns an alten Kirchengewändern in den Museen vorliegt, ist durchwegs der Malerei beigeordnet. Ein besonders konservatives Kunstdokument stellt das Ikon dar — ob man nun das Heiligenbild als Gemälde aufgefaßt hat oder als Treibarbeit, die Gesichter farbig ausgespart: Niemals weicht es ab von der traditionellen freundlich-kühlen Haltung, obwohl es doch als eine in sich geschlossene Einzeldarstellung gegenüber den Szenen der Fresken die Möglichkeit freier Entfaltung gehabt hätte.

Bei dem überquellenden Reichtum der rumänischen Volkstracht muß es uns bedauerlich scheinen, daß sie in allen Zeiten nur immer neben der kirchlichen Kunst herlief. Im 16. Jahrhundert, gleichsam als Reaktion auf das entartete Treiben der letzten Kaisersprößlinge, wird man für kurze Zeit in der Wahl malerischer Mittel populär — im St.-Ilia-Kirchlein bei Suceava kann man einen angesehenen Heiligen ländlich bescheiden in einem Ochsenkarren fahren sehen, wie er heute noch in der Moldau benutzt wird. Aber weiter hinaus über dergleichen Ansätze kam es nicht. Und welche Aussichten würden sich eröffnet haben, wenn die wohltemperierten Farben und Formen der Fresken mit der Bauernmalerei, der kunstvoll gefügte Choral mit den Vogeltönen des Volksliedes, die Priestergewandung mit den bunten Volkstrachten eine dauernde Verbindung eingegangen hätten! Eine Ahnung davon gibt uns die Troița (Troitzta), das typisch rumänische Votivkreuz, wie es als Grabschmuck auf den Friedhöfen oder als eine Art Marterl am Wege steht. Bald ist es aus Stein und weist nahezu vorgeschichtliche Formen auf, bald aus Holz, wo es dann eine Fülle von Verwandlungen erlebt (Abb. S. 240). Durch-



MARIA PANA-BUESCU-BUKAREST: DIE FRAUEN AM GRABE
HOLZSCHNITT

brochen geschnitzt, das Kreuzsymbol vervielfacht, Einzelteile skulpiert, bemalt und beschriftet in den dekorativen slawischen Lettern, das Ganze aber durch ein zierliches Dach vor den Unbilden der Witterung geschützt: So ist es heute Wahrzeichen ländlicher Ausdruckskraft eines ganz bestimmten Gebietes eigener Prägung.

Freilich will es in unseren Tagen scheinen, als könnte trotz der erreichten nationalen Einheit der klare Born ureigenster Begabung an der Trockenheit des zunehmenden Amerikanismus irgendwann versiegen. Das Museum für nationale Kunst in Bukarest, unter der kundigen Hand von Professor Țzigara-Samurkaș, vermag im Besucher nachdenkliche Empfindungen erwecken, weil man an all den sorgsam zusammengetragenen und benannten Gegenständen zu verspüren meint, sie seien bereits dem Leben entrissen; als wäre es notwendig, hier die Zeugen der Vergangenheit offen auszustellen, weil sonst das heranwachsende Geschlecht auf sie für immer vergessen könnte. Und die Zeit war auch kritisch genug gewesen, denn man hatte in der einheimischen Kunst auf schädliche Weise nach fremdem Gut gegriffen: Die Malerei der letzten Jahrzehnte war restlos dem französischen Impressionismus unterworfen und schien nicht mehr heimzufinden. Erst als man nachdrücklichst Gegenstände der eigenen Heimat darzustellen begann, wurde neue Hoffnung. Der Maler Aman protestierte als erster im Namen seines Volkes gegen die stilllose Überholung alter Kirchen, aber es dauerte noch geraume Zeit, bis das Verständnis dafür erwachte — genau so lange, bis man wieder auf dem Boden des Überlieferten selbstschöpferisch zu werden begann.

Was nun zum Abschluß besondere Aufmerksamkeit verdient, ist, daß heute gerade durch eine volkscundlich orientierte christliche Graphik und Plastik der Kontakt zu der eigenen Vergangenheit gewinnbringend hergestellt wird. Auf den Jahrmärkten, die Erzeugnisse aller



MARIA PANA-BUESCU-BUKAREST: MUTTERGOTTES MIT ENGELN
HOLZSCHNITT

Art bis in den letzten Winkel des Reiches tragen, nahmen der billige Kitschdruck und das gestanzte Heiligenbild überhand, bis junge Künstler wie Maria Pana-Buescu (Abb. S. 246, 247) mit Unterstützung eines Komitees erfolgreich dagegen ankämpfen konnten, indem sie mit neuen Mitteln den tausendjährigen Stoff leichtverständlich gestalteten. Ein Holzschnitt frommen Inhaltes, der bemalte Gipsabdruck eines Ikones — das kostete kaum mehr als die unpersönlichen Massenartikel und wurde um seines vertrauten Vorwurfes willen besonders freudig aufgenommen. Freilich verlangt dies unermüdliche Arbeit, aber sie ist auch fruchttragend wie nicht leicht eine andere. Wenn sie von den maßgebenden Kreisen mit dem erforderlichen Nachdruck betrieben wird, so wäre die Verbindung von christlicher und ländlicher Kunst endlich zu hohem Nutzen zustandegekommen und berechtigte zu schönsten Erwartungen.

Rundschau

Berichte aus Deutschland

MÜNCHNER KUNST IN BAMBERG

Der Kunstverein Bamberg bot in einer reichhaltigen Ausstellung von Hervorbringungen der Vereinigten Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, München-Solln, einen Überblick über die Entwicklung und die Vielseitigkeit der Vereinigten Werkstätten und eine Einführung in die Technik des Mosaiks und der Glasmalerei.

Die Vereinigten Werkstätten, die von Wilhelm Pütz geleitet werden, sind von Anfang an frei von dem leeren, auf schale Schönheit abzielenden Naturalismus, dem die christliche Kunst lange Zeit anheimgefallen war. Doch zeigt die Ausstellung, daß mit der Absage an die unersprißlichen Irrtümer keineswegs eine Entwicklung erschlossen ist, die den Schaffenden von selbst weiterleitet. Das heute vorliegende Werk der Vereinigten Werkstätten blickt auf Jahrzehnte künstlerischer Arbeit zurück, und als Ergebnis stehen Jahrzehnte der Kämpfe, der unentwegten Anstrengung vor Augen. Nie konnte das Erreichte bequem genossen werden. In steter Bewegung forderte die Kunst und hinter ihr die Unruhe der Welt neue Formen. In Bayern, in ganz Deutschland und im Ausland, so in Amerika, Griechenland, Jerusalem und anderswo wurden die Glasmalereien und die Mosaik der Vereinigten Werkstätten aufgenommen. Unterschiede zwischen den Wünschen der bestellenden Länder, Unterschiede zwischen den Vorkriegszeiten und den leidenschaftlich erregten Nachkriegszeiten, Unterschiede zwischen den Künstlern, die als Entwerfende in den Werkstätten tätig waren, erklären das bunte Vielerlei an Stilmeinungen, das in der Ausstellung entgegentritt. Aber wenn alle diese Unterschiede zusammengelegt würden, wenn ein einziger Mensch unbeirrt, aber verbunden mit dem Lauf der Dinge in der Welt, die Arbeit der Werkstätten geleistet hätte, so wäre die Entwicklungslinie kaum weniger abwechslungsreich gediehen. Schließlich ist es ja so, daß ein einzelner Mann, nämlich Wilhelm Pütz, als Leiter der Werkstätten seit langen Jahren die Ausführung überwacht, so daß seine eigenen Entwürfe und die der anderen beteiligten Künstler, daß alle Sonderwünsche und Auseinandersetzungen durch seine Hand gehen, daß er eine uniforme Vereinheitlichung wohl hätte in die Wege leiten können. Aber es war wohl so, daß sich ihm der Gedanke an Vereinheitlichung gar nicht nahelegte. Jeder neue Auftrag war ein neuer künstlerischer Augenblick und sollte ein eigener künstlerischer Augenblick werden. Je mehr dem Auftrage einmalige Betrachtung und einmalige Arbeit zugewandt wurde, um so mehr mußte er sich von den anderen Aufträgen unterscheiden. So gelangten die Werkstätten, indem sie ernsthaft arbeiteten, zu einer Abfolge von Werken, in denen gewissermaßen eine Geschichte der kompositorischen Meinungen, der Farbbehandlung und der monumentalen Vorstellungen unserer Jahrzehnte aufgeschrieben ist. Man wird nicht vergessen, daß schlagende monumentale Werke auch außerhalb dieser Werkstätten möglich waren, aber man wird sich durch diese Erinnerung den Genuß nicht beeinträchtigen lassen, in der Arbeit der

Werkstätten eine Kunstgeschichte im Werk aufzublättern.

Inmitten der Werkstättenarbeit ersann man eine neue Technik, die sogenannte Plattenmalerei, die mit Steinplatten von Handgröße bis zu doppelter Handgröße arbeitet und mit ihren silbernen, milchigblauen, honiggelben und schwarzen Farben zu neuen Wirkungen kommt. Wenngleich sich diese Technik bei den Abnehmern noch nicht in breiterem Maß durchgesetzt hat, halten die Werkstätten an ihr fest als einem gepflegten Gegenstand der Vorliebe und der eigenen Erfindung.

Die großen Kartons und die Ausschnitte aus vollendeten Mosaiken, die insbesondere Arbeiten des Münchners Joseph Eberz bringen, veranschaulichen nah vor dem Auge die sonst in der Werkstatt und in der Ferne des Andachtsraums entrückten Vorgänge und Wirkungen, die zum entstehenden und zum fertigen Monumentalbild aus Glas oder Mosaiksteinen gehören. Der Vergleich zwischen dem Karton und dem fertigen Mosaik legt die zu vorsichtigem Urteil anhaltende Einsicht nahe, daß erfahrene Kartonisten wie etwa Eberz den Karton schon so weit im Hinblick auf die Technik des Mosaiks oder der Glasmalerei vortreiben, daß der Betrachter nur dann eine Vorstellung vom fertigen Kunstwerk beim Anblick des Kartons gewinnen kann, wenn er sich Mühe gibt, im vorhinein das vorhandene Kartonstück in die Technik umzudenken, für die es vermeint ist.

Dankenswert war die Ausstellung von Kopien der frühchristlichen Mosaikmalerei aus italienischen Kirchen, die im Besitze der Werkstätten als klassische Vorbilder der musivischen Kunst verwahrt werden. Schon ein Vergleich, der sich auf den Blick beschränkt, ist ergiebig genug. Die Figuren in St. Maria Maggiore in Rom gewinnen Auge und Blick aus dem Nebeneinander eines schwarzen und eines weißen Mosaiksteines. Beim großen Apostelkopf aus Cosmas und Damian in Rom umgibt eine Zähnenreihe weißer Steinchen als schmales Weiß die große, kreisrund gescharte Gruppe schwarzer Steine, die das Pupillenloch bilden und einen ersten, männlichen und schwermütigen Ausdruck hervorrufen. Der Grad, in dem der Blick auf den antiken Mosaiken als eine klare und großartige Erscheinung wirkt, ist ein sehr hoher, und er gehört im ganzen Umkreis der Kunst zu den einzigartigen Besitztümern der Menschheit.

Es versteht sich, daß bei Gelegenheit einer solchen Ausstellung Wiedersehen mit dem Bamberg gefeiert wird, das bei kurzem Besuch nicht umfaßt werden kann, das aber in so hohen Gebilden wie dem Bamberger Dom oder dem Bamberger Altar des Veit Stoß doch zum mindesten vergegenwärtigt wird. Wer aber Bürger dieses 20. Jahrhunderts ist, darf bei solcher Gelegenheit den Weg über die Bahnlinie hinüber nicht scheuen, wo er die St.-Heinrichs-Kirche des Augsburger Architekten Michael Kurz antrifft. Bei dieser besonderen Gelegenheit fühlte man sich hingelenkt, um die in der Ausstellung gezeigten Kartons von Pütz mit den in St. Heinrich ausgeführten Seitenaltarmosaiken zu vergleichen. Auch galt die Betrachtung dem holzgeschnitten Christus des Münchners Karl Baur. Vor allem aber ist die Kirche zu rühmen, die eine Fülle architektonischer Einfälle ohne Pose aufgearbeitet hat. Die Straßen einer

Siedlungsvorstadt schmiegen sich zutraulich und ohne das ernüchternde Gefühl der Absicht zum Platz um die Kirche. Welche brandende Bewegung in der Fassade durch die in den Platz einspringenden Kanten der übereck gestellten Türme. Sie sind niedriger, als man sie sich nach Lichtbildern vorstellte. Aber gerade so ergeben sie in Verbindung mit den Hausteinen den Eindruck der Kraft und des menschlich Nahen. Die Tore übersetzen das Gewändeportal des Mittelalters mit Geschmack ins Moderne. Auch das groß und weit gewölbte Schiff bleibt bei aller Größe nah und warm empföhlt. Das warme Grau der Betonierung erfährt eine Bereicherung durch die Maserung, die vom Verschalen des Betons her stehen blieb. Der Chor des Hochaltars nimmt in einer reinen und selbständigen architektonischen Sprache Motive auf, die man in einer anderen architektonischen Sprache im hohen Dom findet. Man kann in diesem Umgang und in der verhältnismäßig einfachen und doch würdigen Erhöhung des Altars ein durch die Zeiten herhallendes Echo der vergangenen Architektur vernehmen, wobei man sich freilich davon freihalten muß, nach Abschrift und Wiederholung zu suchen. Damit hat der redliche Baumeister Michael Kurz nichts zu tun. Neben dieser Wiederkunft einer großen Anschauung der Dinge in unserer, freilich vielfach eingeschränkten und verarmten Zeit ist das neue Priesterseminar zu empfehlen, in dem der Reisende der Gegenwart ein Werk des Erzbischofs von Hauck vorfindet, das mit einer edlen Zurückhaltung, Sammlung und Erhabenheit auf seine moderne Art die Tradition des fürstbischöflichen, geistlich-festlichen Bamberg fortführt.

Ernst Kammerer

JAHRESVERSAMMLUNG DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST (DIÖZESAN- GRUPPE MÜNSTER)

Die Diözesangruppe Münster der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst hielt Ende März in Münster für ihre Mitglieder die Jahresversammlung ab. Im Mittelpunkt des Abends stand der Lichtbildervortrag von Dr. August Hoff (Duisburg) über „Kunst und Kitsch und ihre Auswirkung auf die religiöse Erziehung“. Der Vorsitzende der Diözesangruppe, Domkapitular Professor Emmerich, begrüßte in seinen einführenden Worten die Erschienenen, sowie den Redner und wies auf die besondere Zielsetzung des Abends hin. Dr. Hoff stellte seinem Vortrag sozusagen als Motto die Worte des Rembrandtdeutschen voraus: „Viele Bilder machen eine Bildung aus.“ Er verwies auf die Bedeutung der gerade oft unbewußt aufgenommenen Bildeindrücke, kehrte den Wert hervor der Pflege des anschaulichen, größere Vorstellungskomplexe in allgemeinverständlichen Symbolen nahebringenden Denkens und Forms gegenüber der bisherigen einseitigen Überzüchtung der Verstandeskräfte. Bedeutsamer als bloßes Wissen und akademisches „Können“ sei ursprüngliches Gestaltungsvermögen. Letzteres könne sich in einfachsten, oft unbeholfenen Formen äußern. Als Beispiel wies Dr. Hoff auf die Volkskunst hin. Die Volkskunst sei das gerade Gegenteil des aus reiner Profitgier unter dem Deckmantel des „Volkstümlichen“ offerierten Kitsches. Sie entstamme ehrlichem Ausdrucksverlangen und habe die Fähigkeit, erlebte

Symbole zu bilden, in unsere Tage hinübergerettet. Sie sei gegenüber dem im 19. Jahrhundert produzierten Kitsch eine Kunst, deren man sich nicht zu schämen braucht. Sie dürfe ihren Platz ungescheut überall im Haus einnehmen, z. B. der „Herrgott“ im Wohnzimmer, im Gegensatz zu dem in das Schlafzimmer verbannten, vom liberalistischen Geist auch äußerlich auf einen Sonderbezirk verdrängten religiösen Kitsch, der letztlich Ausdruck einer verkitschten Religionsauffassung war. Eine Gesundung auf diesem Gebiete könne nur von der Monumentalkunst her erfolgen, aus einem alle Sonderzweige durchdringenden, liturgisch ausgerichteten Gemeinschaftsgeist, der namentlich in der Sakralarchitektur der letzten Jahrzehnte mancherorts bereits erfreulich sichtbar geworden ist. In der Kirche habe die Reform zu beginnen, deren Folge das allmähliche Verschwinden des religiösen Kitsches auch in den Privathäusern sein werde. Voraussetzung dafür sei die notwendige Unterscheidung von Kunst und Kitsch. Der Redner stellte diese Unterscheidung in seinen Lichtbildern an gegensätzlichen Beispielen echter Kunstwerke und Kitscherzeugnisse aus den verschiedenen Bereichen der Sakralkunst, der darstellenden Plastik, der Architektur, der Wandbildkunst, der Glasmalerei und aus den Nachbarbereichen der angewandten Kunst (Kommunionandenken, liturgische Geräte und Gewänder, Friedhofskunst) deutlich und klar heraus. Sein Vergleich wurde besonders dadurch tiefer wirksam, daß er die Gesinnung echter Kunst als die grundsätzlich gleiche beweiskräftig hinstellte in den Werken der romanischen, gotischen und Barockkunst wie bei anderen Formgebungen und verändertem Ausdruckswillen in den Arbeiten der jungen Künstler, deren er eine gute Reihe hervortreten ließ. Immer sei die Gesinnung von den Forderungen des, in der Plastik zumal, einen wohlthätigen erzieherischen Einfluß ausübenden Materials bestimmt. Sie bediene sich dabei gewöhnlich der einfachsten Mittel und gelange zu einer Kunst von schlechthin heroischem Gepräge.

Professor Emmerich beschloß die Versammlung mit einem herzlichen Dank an den Vortragenden für seine sachlich überzeugenden und auch rhetorisch äußerst eindrucksvollen Ausführungen.

Alfons Hoffmann

TEXTILIENSCHAU

In der modernen Einraum-Kirche, die eine große überschaubare Halle, ohne die intimen Seitenkapellen der Gotik, darstellt, würde das kleinere gerahmte Bild nicht zur Wirkung gelangen und sozusagen von der Weite des Raumes verschluckt werden. Andererseits bietet der neuzeitliche Kirchenraum große Wandflächen — vor allem auch über dem modernen niedrigen Altar als Opfertisch ohne Aufbau —, die nicht kahl bleiben können und nach würdiger Ausgestaltung verlangen. Damit kommt das religiöse Wandbild wieder zu Ehren, und mehr noch als dieses, für das heute einerseits meist die Mittel, andererseits häufig auch die geeigneten Begabungen fehlen, der monumentale Wandbehang. Im materialechten Stoff oder Gewebe, das tausend Möglichkeiten bietet, liegt an sich schon etwas stark Dekoratives. Man vermag hier rein mit Farben zu arbeiten, oder auch große ornamentale Schrift und Symbolik, die heilige Wahrheiten vergegenwärtigen, in einprägsamer Stilisierung zu hervorragender Wirkung zu bringen. Wenn Bildstickereien figürliche Darstellungen

zeigen, so sind auch diese in einfach wuchtigen, weithin sichtbaren Umrissen gegeben. Durch klaren Aufbau und ganz in der Fläche gehaltene lapidare Struktur des Bildhaften, wie beim monumentalen Fresko, nehmen sie gleichsam die Gesetze der Architektur in sich auf und erscheinen als organischer Bestandteil derselben.

Dabei hat der Wandbehang gegenüber dem Wandbild den großen Vorteil der Auswechselbarkeit; es besteht die Möglichkeit, mit der Zeit verschiedene, zu den kirchlichen Hauptfesten und -zeiten passende Behänge zu erwerben und entsprechend zu verwerten. Die „Textilienschau“ der Katholischen Kunstwerte, Düsseldorf (Bismarckstr. 60), bietet eine reiche Auswahl solcher Arbeiten und läßt die warme, dekorative Wirkung der Wandbehänge gut erkennen, welche auch für die Ausstattung des Vereinsraumes und der stülvollen Privatwohnung sich heute wachsender Beliebtheit erfreuen. Die Ausstellung zeigt, neben Behängen von mächtigem Format, solche zum Schmuck des Heimes besonders geeignete kleinere Wandteppiche. Gleich dekorativ in der Schönheit der Materialwirkung, der strengen farbigen Musterung und der werkgerechten Verarbeitung erscheinen die ausgelegten Bodenteppiche.

Auch das liturgische Gewand will heute nicht so sehr ein Schmuck des zelebrierenden Geistlichen, als Schmuck des Kirchenraumes in seiner Gesamtheit sein. Darum verlangt es, ähnlich dem Wandbehang, auf weitere Entfernung schon wirksame, einfache große Ornamentik und Symbolik (in Applikationen oder Stickerei), sowie schöne kontrastreiche Farben, die andererseits doch strenges Maß und klangvolle Gliederung, an Stelle wüster Vielfarbigkeit, zeigen. Das liturgische Gewand soll, nach der Forderung von W. Rupprecht (in „Ausstattungskunst, im Gotteshause“ Bauwelt-Verlag, Berlin 1933), wieder als Gewand von uniformhafter Bedeutung erkannt werden; überpersönlich in seiner Art, kennzeichnet es durch Form, Farbe und Abzeichen den Träger als Funktionär einer bestimmten Kulthandlung. Nicht unkünstlerische Häufung des Nebensächlichen, der zierenden Zutaten, sondern die formale Würde des Ganzen wird beim liturgischen Gewand angestrebt. Das figürliche Motiv als Schmuck des letzteren ist umstritten. Es kann nicht prinzipiell abgelehnt werden, muß aber frei von naturalistischen Tendenzen und meisterlich in der textilen Übersetzung sein. Schrift kann im Sinne einer Weihe-Inscription von durchaus ornamentaler Behandlung verwandt werden.

Bei der Kasel wird häufig wieder die frühchristliche Kreisform angewandt. Die ganz gradlinig geschnittene Dalmatik bildet, ausgebreitet, ein mächtiges Kreuz und der Chormantel kann als Halbkreis oder auch als Vollkreis gearbeitet werden. Durch entsprechend reiche Ausgestaltung und sinnvolle Anordnung der Stäbe kann er, unter Verzicht auf die längst unorganisch gewordene Cappa, zu einem Gewandstück von prachtvoller, feierlicher Wirkung werden. Für die Untergewänder ist das Einfachste das Stilvollste. Im Einklang dazu stehen Aussehen und Ornamentik heutiger Stolen, Kelchtücher, Bursen, Pallen und sonstiger Textilien für den liturgischen Gebrauch, welche die neue Ausstellung der Kunstwerte in charakteristischer Auswahl zusammenstellte.

Es finden sich in letzterer Schöpfungen sowohl namhafter, bahnbrechender Begabungen auf den Gebieten der Textilkunst im zeiterwachsenen

neuen Stil — deren Pflege besonders einige inzwischen aufgelöste Kunstgewerbeschulen des Westens sich angelegen sein ließen — wie Arbeiten jüngerer Talente. Wobei namentlich auf dem Gebiet der Paramentik die weiblichen Begabungen überwiegen; wir treffen Künstlerinnen fast aus dem ganzen Reich, so u. a. aus Düsseldorf, Köln, Essen, Münster i. W., Aachen, Trier, aus Erfurt, München, Hamburg-Altona, Amsterdam usw. mit einer Fülle sehr schöner Arbeiten an, welche, in der Auswahl der Kunstwerte, fast durchweg stilistisch einheitliche Haltung zeigen bzw. auf ihre Weise einen neuen religiösen Zeitstil mit ausprägen helfen.

K. G. Pfeill

CORNELIUSPREIS DER STAATLICHEN KUNSTAKADEMIE DÜSSELDORF

Der von dem Herrn Regierungspräsidenten als Kurator der Kunstakademie Düsseldorf zur Verfügung gestellte Preis für Maler und Bildhauer soll alljährlich am Todestag Albert Leo Schlageters (26. Mai) in der Regel in der Höhe von je 3000 RM. verteilt werden. Der Preis trägt nach dem Gründer der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf den Namen Corneliuspreis. Er soll der lebendigen Verbindung der freien Künsterschaft mit der Akademie dienen und wird von der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf verliehen. Im Jahre 1936 kommt der Preis ausnahmsweise am Geburtstag von Peter Cornelius, am 23. September, zur Verteilung. Die Bewerber, die ihren Beruf als freie Künstler ausüben und im Rheinland oder Westfalen mindestens ein Jahr ansässig oder dort geboren sein müssen, sollen 3—5 eigenhändige Arbeiten, darunter nach Möglichkeit zwei Handzeichnungen in der Regel bis zum 1. Mai, im Jahre 1936 ausnahmsweise bis zum 1. September an die Staatliche Kunstakademie Düsseldorf unter Beifügung der Geburtsdaten und des künstlerischen Bildungsganges einsenden. Das Preisgericht besteht außer dem Herrn Regierungspräsidenten, der den Vorsitz führt, aus 10 von ihm berufenen Mitgliedern und zwar dem Direktor und 4 Professoren der Staatlichen Kunstakademie, 2 Vertretern der freien Künsterschaft (einem Maler und einem Bildhauer) und 3 Herren, die an dem künstlerischen Leben im Rheinland und Westfalen besonders tätigen Anteil genommen haben.

Das Verfahren des Preisgerichts, dessen Entscheidung endgültig ist, ist geheim und wird im Einklang mit den Bestimmungen der Reichskammer der bildenden Künste nach einer besonderen Geschäftsordnung geregelt. Das Ergebnis des Preisgerichts wird in den Fachzeitschriften und in den Tageszeitungen bekannt gemacht. Die preisgekrönten Arbeiten werden einen Monat lang in der Staatlichen Kunstakademie öffentlich ausgestellt. Die Bestimmungen für den Corneliuspreis können von den Bewerbern gegen Einsendung eines Unkostenbeitrages von —.50 RM. im Sekretariat der Staatlichen Kunstakademie bezogen werden.

Neue Kunstwerke

EIN NEUES FENSTERWERK VON PROF. HEINRICH DIECKMANN

Fruchtbar ist die rheinische Glasmalerei, seitdem ihr ein Großer, Johan Thorn Prikker, den Weg gewiesen hat. Erneut haben wir Gelegenheit, auf



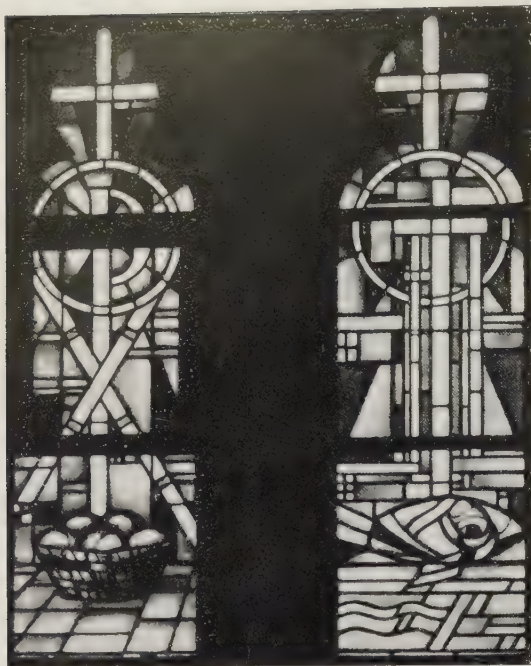
HEINRICH DIECKMANN: GLASFENSTER IN DER ST.-LUDGERUS-KIRCHE IN ESSEN. — Ausführung: W. Derix-Kevelaer (Niederrhein)

ein Fensterwerk hinzuweisen, mit dem man sich ernsthaft wegen der Leistung und Zielsetzung auseinandersetzen muß. Es handelt sich um den Zyklus von Glasgemälden, die Prof. Heinrich Dieckmann soeben für den Erweiterungsbau der St.-Ludgerus-Kirche in Essen mit der Glasmalerei-Werkstatt von W. Derix vollendete. Vier hohe Fenster zeigen Szenen aus dem Leben des hl. Ludger. In dreifacher Übereinanderfolge sind in der Architektur je zwei rundbogige Fenster zu einer großen Lichtöffnung verbunden. Dieckmann hat je zwei nebeneinander liegende Felder zu einer Bildfläche für seine Szenen verbunden.

Im ersten Fenster ist die Jugendzeit des großen deutschstämmigen Apostels germanischer Stämme dargestellt, seine Geburt, die religiösen Anregungen seines Elternhauses und schließlich die so nach-

haltige Begegnung mit dem hl. Bonifatius. Das zweite Fenster zeigt das Studium der Wissenschaften in der berühmten Utrechter Klosterschule und das Priestertum des Heiligen (Abb. S. 251). Zum dritten Fenster wurde die Missionstätigkeit, die Überfahrt nach Helgoland und die Christianisierung dieser Insel gewählt. Im vierten Fenster sieht man die rege Bautätigkeit Ludgers, den Schutz, den ihm Karl der Große angedeihen läßt, und den Segen, den ihm Papst Hadrian spendet.

Für solche historische Szenengestaltung verfügt Dieckmann über eine einfach erzählende Darstellungsart. Darin ist er ganz volkstümlich. Die Personen dieser geschichtlichen Vorgänge sind typisch und nicht von psychologischer Kompliziertheit. Die Handlung ist auf knappe und darum sprechende Bewegung zurückgeführt. Gegen-



AUGUST DEGEN-M.-GLADBACH: GLASFENSTER IN DER TAUFKAPELLE DER ST.-JOSEFS-KIRCHE ZU EUPEN

über früheren Fenstern von Dieckmann ist die Zeichnung erfreulich straffer und fester geworden. Er setzt hier die Linie, die sich in seinen Chorfenstern für St. Aposteln in Köln ankündigte, glücklich fort. Auch der Bleiriß ist straffer und strenger als früher komponiert, vor allem auch in den Hintergründen zu den Figurengruppen. Über die gesamte Fensterfläche zieht sich eine wohldurchdachte Linienkomposition hin, die durch eine eigenartige und eindrucksvolle Führung des Lichtes noch unterstrichen wird. Eine malerische Hell-Dunkel-Wirkung entsteht hier trotz des flächigen Charakters der Komposition. Licht überglänzt sinnvoll die für die Handlung wesentlichen Momente und verbindet andererseits als Kompositionsmittel die Fenster miteinander.

Aus dem malerischen Grundcharakter der Fenster leitet sich die feine Tonigkeit der Farbe ab. Diese ist erfreulich dichter bei Dieckmann geworden. Nahe liegen die Tonwerte der einzelnen Scherben oft beisammen. So entstehen wirkliche Glasgemälde, nicht Glasbilder von betontem Mosaikcharakter, wie sie auch Dieckmann früher, etwa in Marienthal, erstrebte. Leuchtendes Goldgelb ist neben starkem Rot bestimmend für den warmen Klang der ganzen Farbkomposition. Ein schönes liches Blau gesellt sich dazu. Braun, Grau und neutrale andere Töne werden viel verwandt. Auffallend ist der Mangel an Weiß, das sonst den Fenstern den glasigen und kristallinen Charakter gibt. Die erstrebte malerisch tonige Wirkung greift eben zu anderen Mitteln. Sie verlangt auch ein besonders feines Aussuchen der einzelnen Scheiben nach ihrem Tonwert. Auch müssen die auf Struktur gewissten Gläser durch die Schwarzlotbehandlung miteinander verbunden werden.

Die Fenster geben dem Raum mit seinen wei-

Ben Wänden schönes warmes Licht. Nur bestimmten, selbst malerisch gebildeten Räumen wird die hier von Dieckmann gewählte glasmalerische Auffassung entsprechen; darüber muß man sich klar sein. Der hier beschrittene Weg aber bedeutet eine Bereicherung des rheinischen Schaffens und Wollens auf dem Gebiet dieser köstlichen Kunst.

Daß die hier geforderte Behandlung an die ausführende Werkstatt ganz besonders hohe Anforderungen stellt, ergibt sich wohl von selbst. Schon das Aussuchen der Gläser beim Zuschnitt verlangt ein feines Einfühlungsvermögen. Auch die Überzugbehandlung holt das Letzte an glasmalerischem Können aus der Werkstatt hervor. Diese vorbildliche Ausführung des Fensterwerkes ist der bekannten Werkstatt von Wilhelm Derix in Kevelaer zu danken.

A. Hoff

NEUE KIRCHENKUNST IN EUPEN

Wer vom Berg zur Eupener Unterstadt hinabsteigt, den grüßt zunächst der schlanke Turm der St.-Josefs-Kirche, der das weite Tal beherrscht. Das Gotteshaus entstand in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, als die Industrie die Bevölkerungszahl der Stadt vervielfachte. Es gibt nur wenige Bauten der Neugotik, die so ausgeglichene Formen und Maße besitzen wie diese Kirche. Bislang war allerdings ihr Inneres durch düstere Farben und verwirrenden Schmuck gestört. Daher war die Neugestaltung des Raumes eine notwendige und wichtige Aufgabe. Infolge der tatkräftigen Initiative des Pfarrers Heinen bekam das Kircheninnere in den letzten Monaten durch eine neue Ausmalung, die nach Entwürfen und unter der künstlerischen Leitung des bekannten Kirchenmalers August Degen (M.-Gladbach) vorgenommen wurde, ein völlig neues Gesicht. Die wohlgelungene und mustergültige Arbeit erreichte eine wirkliche Befreiung des Raumes. Lichte Farben bestimmen nun den Eindruck. Gerade durch die Beschränkung auf wenige Töne erzielt man eine klare Wirkung. Gelbe, steinrote und steingraue Farben klingen zusammen. Die Leichtigkeit der Gotik wird besonders durch die Lichtwirkung hellen Goldes betont. Gelb sind die Wände, rot die Pfeiler, grau die Säulen; die Decken zeigen besonders helle Tönungen der gelben und roten Grundfarben. Rippen und Gurte heben sich durch Bänder und Schlußschleifen vorzüglich ab. Die unbeschwerten Farben passen sich ganz der baulichen Gliederung an und unterstreichen sie. Daher bedeutet die neue Ausmalung eine vollendete Klärung der Architektur und eine Steigerung des Raumes. Auch die gottesdienstliche Bestimmung ist konsequent begriffen. Dadurch, daß Haupt- und Querschiff in gleicher Weise behandelt sind, wird die Kreuzform des Gotteshauses hervorgehoben. Das Gewölbemedallion der Vierung mit seinen erneuerten und der Ausmalung vortrefflich angepaßten älteren Gemälden tritt nicht zu stark hervor, betont aber sehr glücklich die Kreuzmitte der Kirche. Die farbige Behandlung des Chors bedeutet einen festlichen Abschluß. Das goldene Sterngewölbe der Apsis bezeichnet durch seine feierliche Wirkung den Wehemittelpunkt der Kirche. — Eine Vielzahl von Altären und Figuren, die früher den Eindruck verwirrten, ist nun beiseite gerückt. Auch hier halfen sinnigere Farben, die einzelnen Stücke strenger und klarer zu machen und so dem Ganzen harmonisch einzufügen. Der Vor-

raum der Kirche wurde zur stimmungsvollen Gedächtniskapelle für die Gefallenen. Die neu erschlossene Taufkapelle bekam vier neue Fenster, die in straffer Ornamentik die Symbole des Brotes, des Fisches, der Taube und des Lammes aufleuchten lassen. — Allenthalben spüren wir, wie gut durchdacht und wie folgerichtig der neue Schmuck der Kirche in seiner Gesamtheit und in den Einzelheiten ist. Durch die farbige Neugestaltung machte man aus einem dunklen, verwirrenden Raum eine befreite, festliche Gotteshalle. So wurde in Eupen eine Arbeit geleistet, die als Vorbild dienen kann.

Paul Josef v. d. Heide

NEUE GLASMALEREIEN VON PROFESSOR ANTON WENDLING

Für die neuerbaute Hauskapelle der Naturheilanstalt Heliar in Weilerbach bei Echternach (Luxemburg) hat Prof. Anton Wendling (Aachen) farbige Glasfenster geschaffen, die von der Kevelaerer Werkstätte Derix ausgeführt wurden. In den Chorfenstern steht der Heiland, die Wundmale der geöffneten Hände zeigend, umgeben von zwei Engeln in Orantenstellung. Die durch eine kraftvolle Verbleibung noch gesteigerte hieratische Strenge des Ausdrucks erinnert an frühmittelalterliche Darstellung (Abb. S. 254). Der Künstler mag dabei an die ins 7. Jahrhundert zurückreichende Abtei von Echternach gedacht haben, zu deren altem Besitz und Kulturboden das untere Sauerthal gehört. Die besonders in den ornamentalen Fenstern des Schiffs weitgehende Auflösung der Glasfläche erzielt bei vollkommener Geschlossenheit der farbigen Wirkung eine prickelnde Lebendigkeit des Lichteinfalls (Abb. S. 253).

Prof. Wendling arbeitet seit längerer Zeit an den Kartons für die fünfteiligen gotischen Seitenschiffenster der frühromanischen Echternacher Abteikirche und hat seine Werkstatt im ehemaligen Prälatenflügel der Abtei aufgeschlagen. Wir werden demnächst über diese groß aufgefaßte Folge von Bildern aus dem Leben des Abteigründers St. Willibrord berichten.

Rich. M. Staud

Personalnachrichten

Geheimer Baurat Professor Dr. Josef Schmitz, bayerischer Dombaumeister a. D. in Nürnberg, ist am 31. März 1936 verschieden, nachdem er noch am 8. November 1935 seinen 75. Geburtstag feiern durfte.

Professor Michael Blümelhuber, der berühmte Stahl- und Eisenschneider, starb am 29. Januar 1936 in Steyr, wo er das Meisteratelier für Stahlschnitt leitete. Er war am 23. September 1865 in Unterhimmel bei Steyr geboren. Wir haben seine Tätigkeit im Jahrgang XXVII (1930/31), S. 150 ff. gewürdigt.

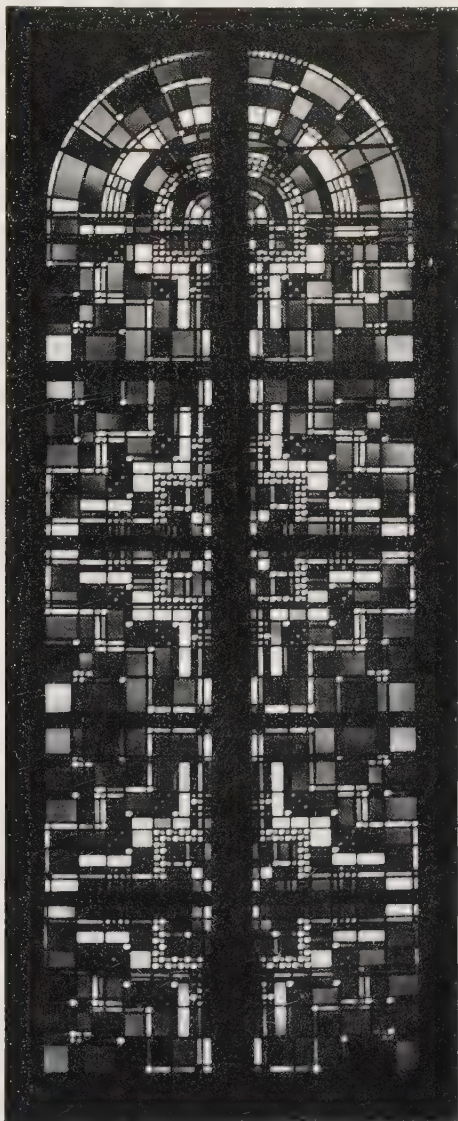
G. L.

Forschungen

DIE NEUEN AUSGRABUNGEN IM BAMBERGER DOM

Vorläufiger Bericht

Die Ausgrabungen, die gegenwärtig im Westchor des Bamberger Domes vom Landbauamt Bamberg zur Erlangung technischer Sicherheit vorgenommen werden müssen, haben schon nach wenigen Wochen die bisherigen Anschauungen von



ANTON WENDLING: SCHIFFENSTER IN DER KRANKENHAUSKAPELLE „HELIAR“ IN WEILERBACH (LUXEMBURG)

Ausführung: W. Derix-Kevelaer (Niederrhein)

der Baugeschichte dieses heute gefeiertsten aller deutschen Dome in drei Punkten umgestoßen:

1. Die in der Sohle des Chores steckenden Teile einer spätottonischen Kirchenanlage erweisen sich als die Reste der von dem Geschichtsschreiber Thietmar von Merseburg bezeugten westlichen Krypta des 1004—1012 errichteten Domes Kaiser Heinrichs II.

2. Die Grundlinien dieses Heinrichsdomes sind vom Ekbertinischen Bau verlassen worden, so daß der heute stehende Dom des 13. Jahrhunderts in allen seinen Teilen einen vollkommenen Neubau von ungleich größeren Ansprüchen an das Opulent-Massige der Außerscheingung, die „sacra augustaque moles“, darstellt, als sie der Urbau zu stellen wagte.



ANTON WENDLING: AUSSCHNITT AUS DEM CHORFENSTER DER KRANKENHAUSKAPELLE „HELIAR“, WEILERBACH (LUXEMBURG)

Ausführung: W. Derix-Kevelaer (Niederrhein)

3. Die Zisterziensische Bauhütte zielte in ihrer ursprünglichen Planung auf einen ebenerdigen Chor, mit dessen alsbaldiger Aufgabe zugunsten einer dem Ostchor gleichen Aufhöhung das Bauprogramm wieder in die traditionelle Linie des ersten Domes zurückgelenkt wurde. Diesem Wechsel der Absichten ist es zuzuschreiben, daß beträchtliche Reste der Heinrichskrypta in dem Bau-schutt auf der chorwärts rechten Seite noch erhalten geblieben sind.

Im einzelnen ist — unter dem Vorbehalt eingehenderer Darlegungen an anderer Stelle — zu diesen neuen Ergebnissen, sie stützend und beweisend, vorläufig das Folgende zu sagen.

Die Westkrypta des Heinrichsdomes

Zu 1. Als kurz vor dem Kriege in einer sehr gewagten Weise von der Tiefe des nördlichen Westturmes her in die Fußzone des Westchores, deren gefährvolle innere Beschaffenheit damals noch nicht erkannt war, hineingebrochen wurde, stieß man sogleich auf die Spuren eines Grundrißsystems, über dessen offensichtlich sakralen Charakter kaum ein Zweifel entstehen konnte. Nach dem Durchstoß einer $1\frac{1}{2}$ m dicken, zu ungewöhnlicher Härte zusammengebackenen Bruchsteinmauer wendete sich ein kurzes glattes Mauerstück, das winkelrecht zu ihr aufstieg, im rechten Winkel nach Westen ab. Schon nach ganz kurzem Weg rundete sich diese Mauer mit einem in 1 m Abstand von Westen her zungenförmig vorgestreckten Mauerpfeiler zu einer kleinen Nische

aus. Am Mauerpfeiler stach nochmals der Zug der Mauer senkrecht nach Westen fort, lief dann einen großen rechten Winkel aus, um schließlich nach schwacher Kropfbildung unter dem aus riesigen Blöcken hochgeschichteten Fundament des Choraltars den ersten Ansatz einer großen Mittelnische zu zeigen. Vor dem Mauerpfeiler kam, auf einer rechteckigen Sockelplatte aufruhend, eine attische Säulenbasis von sorgfältiger handwerklicher Arbeit zum Vorschein; ihre Querachse lag in der Flucht des kurzen glatten Mauerstückes. Im Aufriß saß auf der Einbruchsstelle eine in Bruchsteintechnik ausgeführte Fensterwand auf, deren zwei westliche Fenster kleiner waren als das dritte östliche. In einer Höhe von etwas über 3 m zeigten sich Ansätze von Tonnenwölbung. Auch der Anfang der Viertelskugelwölbung der kleinen Nische konnte noch wahrgenommen werden. Alle aufgehenden Teile erhoben sich auf dem gewachsenen Fels. Um diese Anlage schwang sich von der Einbruchsstelle ab der große Bogen eines etwa 2 m hohen und 60 cm breiten Ganges, der südwärts in das Fundament des südlichen Westturmes hinein verschwindet. Östlich der Einbruchsstelle führte er dem Zug der Fensterwand entlang in leichter konischer Verengung weit in das heutige Querschiff hinein. Er ist in Bruchsteintechnik mit sehr grober Mörtelfugung angelegt und auf die weitaus größere Strecke mit einer Tuffsteintonne eingewölbt. Nur rechts und links von der Einbruchsstelle deckt ihn, soweit die Fundamente des heutigen westlichen Nordturmes reichen, eine gerade Steinlage ab, die innen auf einer besonderen Werksteinschicht aufgelegt wurde.

Der äußere Mantel der alten Apsismauer ist übrigens zur Herstellung dieses Ganges mit Bruchsteinmauerwerk in einer Stärke von 50 cm angebündelt. Nach der wasserrinnenartigen Vertiefung in seiner Sohle und der Kanalöffnung unter dem südwestlichen Turm zu schließen, scheint mit diesem Gang ein Entwässerungstollen gegeben zu sein, der zur Kontrolle und zur Beobachtung zugänglich bleiben sollte.

Die Schwierigkeiten, diese Reste einer kirchlichen Anlage zu deuten und zu datieren, lagen bislang darin, daß es nicht gelingen wollte, erstens die genaue Lage ihrer Achse zur Achse des heutigen Chores festzustellen, und zweitens, den Durchmesser ihrer Apsis zu bestimmen. Beides ist erst jetzt gelungen. Es ergab sich durch die neuen Messungen, daß die Achse der ausgegrabenen Kirche nicht ganz 2 m südlicher als die Domachse und außerdem im spitzen Winkel zu ihr liegt, und der Durchmesser der Apsis im Groben ungefähr der jetzigen Chorbreite entspricht. Es müssen also nach der ganzen Lage der Dinge das Westende und die unteren Räume einer ungewöhnlich stattlichen Kirche sein, die hier ans Tageslicht gekommen sind. Sorgfältige Untersuchungen der Grundrißform, der Art der Mauertechnik, des Baudetails und des Charakters der räumlichen Struktur sowie der Vergleich mit anderen Anlagen in Europa, die auf der gleichen Zeitachse stehen, geben die unbedingte Gewißheit, daß wir es hier mit einer Kryptenanlage um 1000, und zwar mit der Westkrypta des Heinrichsdomes zu tun haben, die — auch das ist ein Ergebnis der jetzigen Ausgrabungen — beim Beginn der Bauarbeiten am Westteil des heutigen Domes noch aufrecht gestanden hat. Wie weit sie sich nach Osten erstreckte, wissen wir vorläufig noch nicht. Es ist aber möglich, daß mit dem Aufstoß des

Entwässerungstollens, der die Fensterwand bis tief in das heutige Querschiff hinein begleitet, auf eine abschließende Quermauer, vielleicht die Ansatzstelle des alten Querhauses erreicht ist. Es läge dann vor einer reich gegliederten Apsis ein genau quadratischer Raum, so daß also für den Heinrichsdom der für die ottonische Baukunst so charakteristische quadratische Schematismus das Gesetz seiner Gestaltung gebildet hätte. Eine gewisse Bestätigung würde diese Deutung durch die eigentümliche Lage der Antoniuskapelle in dem Winkel des heutigen Querschiffes mit den ehemaligen Kapitelsbauten erfahren. Enthält ihre Ostmauer tatsächlich noch Teile des alten Querschiffes, was ihre Mauertechnik nicht unglaublich macht, so wäre schon jetzt ohne weitere Versuchsgrabungen eine zuverlässige Rekonstruktion des ganzen Westabschnittes des Urbauens möglich. Vorläufig können wir nur so viel mit Sicherheit aussagen, daß die aufgefundene Kirchenanlage eine dreischiffige Krypta darstellt, deren Mittelschiff doppelt so breit wie ihre Abseiten ist und deren Räume drei parallel geführte Tonnen auf Säulen (oder nach dem Querschiff zu vielleicht auf Pfeilern) überwölbten. Ihre Höhe betrug etwas über 6 m, kam also ungefähr der Höhe der jetzigen Ostkrypta gleich, mit der sie aber nicht auf der nämlichen Niveaulinie stand, da ihre (der Westkrypta) Sohle ungefähr 80 cm tiefer hinabreicht. Über dieser Krypta saß ein wesentlich kleineres Chorhaus, als es der heutige Dom aufweist. Seine Apsis war mit einem Viertelskugelgewölbe überdeckt, das quadratische Chorhaus davor hatte eine Holzbalkendecke und war wahrscheinlich durch einen gemauerten Bogen vom Querschiff abgetrennt.

Der Neubau des 13. Jahrhunderts

Zu 2. Wie man sich die Rekonstruktion der gesamten westlichen Anlage nach den bisherigen Ergebnissen der Ausgrabungen auch denken mag, so viel ist heute schon zur unumstößlichen Gewißheit geworden, daß die Erneuerung im 13. Jahrhundert sich nicht mehr an die Grundlinien des Urbauens gehalten hat, sondern die Achse des Chors um nicht ganz 2 m nach Norden schob und rein flächenmäßig ein weit größeres Areal als der alte Dom bebaute. Welches die Ursachen dieser Maßnahmen gewesen sind, wissen wir nicht genau. Es ist möglich, ja sogar sehr wahrscheinlich, daß man infolge der von vornherein viel gewaltigeren Dimensionierung des Neubaus gerade der abschüssigen südlichen Bergseite entgegen wollte, die eine schwierigere und wesentlich teurere Fundamentierung erforderte hätte. Wie ein Blick auf den Grundriß erkennen läßt, hat man auf der ganzen westlichen Südseite weniger robust und quantitativ gebaut als auf der Nordseite, deren Westturm und kapellenartiger Anbau ein sehr starkes Mauervolumen aufweisen.

Wenn nun der heutige Dom nicht mehr den Grundlinien des Urbauens gefolgt ist, und außerdem durch die neuesten Ausgrabungen nachgewiesen werden konnte, daß die Westkrypta des Urbauens am Anfang des 13. Jahrhunderts noch aufrecht gestanden ist, so kann er, was bisher immer als absolut gesichert angesehen wurde, in seinem aufgehenden Mauerwerk keine alten Teile des Heinrichsbaus enthalten. Auch die ebenfalls als vollkommen gesichert betrachtete Annahme, daß der Dom in seinen Obermauern zum mindesten noch

Mauerwerk vom zweiten Dombau verwendet haben müsse, ist heute endgültig abzutun. Beim ersten Dombrand am 3. April 1081 blieben die Mauern des alten Domes unversehrt („Usque ad solos muros superstitis“). Die genaue Aufzählung der Erneuerungsmaßnahmen Bischofs Otto I. in der Vita Ottonis des Mönches Herbord gibt den einwandfreien Beweis, daß sie sich nur auf Sicherung und dekorative Arbeiten beschränkten. Die Stelle lautet nach der Noackschen Übersetzung wörtlich: „Der Dom wurde von Otto mit großem Aufwand in der alten Pracht wiederhergestellt. Er legte den Fußboden, sicherte und schmückte die Säulen der Kirche, die das Feuer beschädigt hatte, mit Stuckarbeiten, erhöhte den Chor des Hl. Georg, brachte Malereien an, die nicht weniger ansehnlich waren als die früheren, und deckte den ganzen Dom und die Türme mit Kupferplatten, damit in Zukunft nicht ähnliche Ereignisse Schaden bringen könnten; die Kreuze der Türme vergoldete er...“ Nimmt man alle diese Momente mit den Ausgrabungsergebnissen zusammen, so ergibt sich, daß der Heinrichsdom in seinem Gesamtvolumen sicher erheblich kleiner als der heutige Dom gewesen ist, was übrigens allein schon aus der für mittelalterliche Verhältnisse ungewöhnlich kurzen Bauzeit von knapp acht Jahren hervorgeht, und daß seine Bedeutung weniger in der architektonischen Leistung, als in seiner Ausstattung gelegen war. Er muß ganz großartig ausgemalt gewesen sein! Noch Otto I. läßt in dem ausgebrannten Bauwerk wiederum Malereien anbringen, die denen des ersten Domes gegenüber an Adel und Schönheit nicht zurückstanden. Wendet man sich an die weltberühmten Codices, die Kaiser Heinrich II. seiner Lieblingskirche gestiftet hat, und die zu den kostbarsten Werken der abendländischen Malerei um die erste Jahrtausendwende zählen, so kann man sich eine lebendige Vorstellung zurechtbauen, wie dieser Dom damals ausgemalt gewesen sein muß. Daß dies kein Fehlschluß ist, hat erst jüngst die in der alten Thomaskirche des kaiserlichen Palas aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts aufgefundene Weiheinschrift erwiesen, die durch ihre vollkommene Ähnlichkeit mit einer Buchseite aus einer der kaiserlichen Purpurhandschriften anschaulich dartut, wie enge die Zusammenhänge zwischen Buch- und Wandmalerei damals gewesen sind.

Der Neubau im 13. Jahrhundert unter Bischof Ekbert, Grafen von Meran (1203–1237) lebt demgegenüber von einer entschieden monumentaleren und ungleich großartigeren Auffassung rein architektonischer Gestaltung, als sie die Zeit Heinrichs II. konzipieren konnte, in der die Malerei die unbestrittene Führung innehatte. Dieser Kirchenfürst, dessen eine Schwester Königin von Frankreich, dessen andere Königin von Ungarn war, der vermöge seiner weitverzweigten internationalen Beziehungen auf der Höhe des Kulturfortschrittes seiner Zeit zu leben vermochte und sicherlich von dem unerhörten Bauenthusiasmus, der damals Nordfrankreich durchflamte, die stärksten Antriebe empfangen hatte, wagt es, den alten ehrwürdigen Dom niederzulegen und seiner neuen Kathedrale Ausmaße zu geben, wie sie nur ein wahrhaft großer Bauherr mit den höchsten Ambitionen für sich in Anspruch nehmen darf. Vielleicht ist letzten Endes in dieser Hochspannung der Bauleidenschaft auch die Erklärung zu suchen, warum bei diesem Neubau so viele Baumeister verbraucht worden sind und gerade an diesem Dom so viele Planänderungen sichtbar werden.

Der ursprüngliche Plan der Zisterziensischen Bauhütte

Zu 3. Einer der interessantesten und für die deutsche Baugeschichte an diesem Dom überraschendsten Resultate ist man erst durch die gegenwärtigen Ausgrabungen auf die Spur gekommen. Die chorseitigen Fundamente der Türme zeigen eine merkwürdige Verschiedenheit der Mauerbehandlung unter sich. Der Südwestturm hat ein ungemein sauber angelegtes Quaderwerk bis zum Niveau des Mittelschiffes hinab. Erst unterhalb dieser Niveaulinie beginnt ein rauhes Bruchsteinquaderwerk. Am Nordwestturm setzt das sauber angelegte Quaderwerk erst in der Höhe der noch stehenden obersten Reste der einstigen Unterkirche ein, während das tiefere Fundament Bruchsteinmauerwerk mit deutlichen Resten vom abgebrochenen Heinrichsbau aufweist. Für diese auffällige Verschiedenheit gibt es nur diese eine Erklärung: Der Bau, der, wie sich beweisen läßt, auf der südlichen Seite langsam nach Westen fortgewachsen ist, rechnete im ursprünglichen Plane mit einem ebenerdigen Chor gemäß den neuen zisterziensischen Gewohnheiten, die von der Ebracher Hütte zuerst in Franken eingeführt wurden. Es läßt sich sehr deutlich an den gegebenen Tatbeständen aufzeigen, daß die Füße der östlichen Vierungspfeiler ursprünglich auf allseitige Sichtbarkeit angelegt sind. Auch der hochgestellte Wandsäulenfuß am linken Choransatz neben dem Hennebergdenkmal erhält seinen Sinn erst durch die Absicht eines ebenerdigen Chorraumes, den er vorbereiten sollte. Mitten in diesem schon in der Ausführung begriffenen Plan wird die Wiederherstellung eines erhöhten Chores gefordert. Die noch aufrecht stehenden Teile der alten Krypta chorwärts rechter Hand brauchen nicht mehr abgetragen werden, sondern können stehen bleiben, da der ganze Chor innerhalb der neuen Chorschränkwände mit Bauschutt ausgefüllt werden soll. Daß diese Chorschränkwände wirklich nachträglich zwischen die Vierungspfeiler eingespannt worden sind, kann man noch an den abgeschlagenen unteren Gesimsen der vorderen Vierungspfeiler und aus der Tatsache, daß sie an keiner Stelle im Verband mit dem anschließenden Mauerwerk stehen, einwandfrei feststellen. Mit diesem aufgehöhten Chor ging zwar der Sinn des Querschiffes verloren, aber er brachte wenigstens der Archäologie den unschätzbaren Gewinn der Einsicht in bisher verborgene Bauvorgänge. Es mag vielleicht noch gestattet sein, von diesem ursprünglichen Plan der zisterziensischen Bauhütte zu dem Schluß zu schreiten, daß diese Hütte, wenn sie von allem Anfang an zum Einsatz gekommen wäre, sicherlich dem Dom die Doppelchörigkeit zu nehmen und den Bau auf eine gleichmäßig nach Westen hin fortschreitende einheitliche Richtung festzulegen gesonnen gewesen wäre. In diesem Sinne ist sie, wie die dritte Hütte nach ihr, die Reimser Baumannschaft, zu spät gekommen. Der heutige deutsche Mensch bedauert es nicht. Ihr Einsatz hätte den Ostchor nicht möglich gemacht, in dem er eines der reifsten und prachtvollsten Werke der staufischen Kunst erkennt. Daß ihr aber mitten im Werk untersagt wurde, den ebenerdigen Westchor durchzuführen, beweist schließlich, wie ungeheuer stark die Überlieferung in Bamberg gegenüber solchen, gewiß sehr fortschrittlichen Plänen gewesen ist. Ergänzend muß noch beigefügt werden, daß im weiteren Fortgang der Ausgrabun-

gen festgestellt wurde, daß es im ursprünglichen Plane der Zisterzienserrhütte gelegen war, eine weniger weit als der heutige Polygonalchor aufschwingende runde Apsis zu machen, was ebenfalls für die Macht der Tradition gesprochen hätte.

Wenn die Ausgrabungen schon in den ersten Stadien eine so unerwartete und entscheidende Verschiebung der bisherigen Anschauungen von der Baugeschichte dieses Domes ergeben haben, so darf dies als die stärkste Aufforderung an die einschlägigen behördlichen Stellen betrachtet werden, alles daranzusetzen, daß die letzten strittigen Fragen einer Klärung zugeführt werden können. Kaum ein Bau verdiente solchen Einsatz aller Kräfte mehr, als dieses ehrwürdigste Heiligtum deutschmittelalterlicher Kunst!

J. J. Morper

Bücherschau

Walter Horwarth, Siebenbürgisch-sächsische Kirchenburgen. Baugeschichtlich untersucht und dargestellt. Sonderabdruck aus den „Kirchlichen Blättern“, herausgegeben mit Beihilfe des „Ver eins für siebenbürgische Landeskunde“, 8^o. 32 S. Hermannstadt, Honterus-Buchdruckerei, 1931.

Ingenieur Walter Horwarth untersucht in dieser zusammenfassenden Ausgabe von Einzelaufsätzen 13 Kirchenburgen der siebenbürgischen Sachsen (Meeburg, Scharosch an der Kokel, Schönb erg, Henndorf, Klosdorf, Radeln, Seligstadt, Denndorf, Neithausen, Meschen, Alnen, Bodendorf, Meschendorf) nach ihrem historischen und architektonischen Entstehen. In sehr instruktiven Aufnahmen (Grundriß, Aufschnitt, auch perspektivische Gesamtansichten) wird der noch vorhandene Bestand festgelegt. Auch urkundliches und literarisches Material wird reichlich herbeigezogen. Das Gesamtergebnis ist im wesentlichen folgendes: Die Kirchenburgen sind kein Werk künstlerischen oder gesinnungsmäßigen Wollens, sondern die Folgen der Not und Bedrohung. Ungemein wertvoll ist der historisch wie architektonisch gelungene Beweis, daß diese Kirchenburgen alle erst Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts aus der Abwehr gegen die Türkeneinfälle entstanden sind. Man hat damals halb zerstörte früh- und hochgotische Kirchen ummantelt und fortifikatorisch ausgebaut, ja man hat sogar zu weitläufige Kirchen in Seitenschiffen usw. abgerissen, um einen desto sichereren und verteidigungsmäßigen blockigen Kern zu erhalten. Chor oder Langhaus wurde zu Bergfrieden umgestaltet, Mauern mit Ecktürmen und komplizierten Zugängen wurden angelegt, in die sich die durch die Türkeneinfälle stark dezimierte Bevölkerung in Kriegsgefahr mit Hab und Gut, mit Kind und Kegel zurückziehen konnte. So sind diese seltenen, massigen und ungewollt malerischen Kirchen entstanden, deren Schönheit nicht in einem rhythmischen Klang, sondern in einer titanischen und heroischen Baugesinnung und Baugestaltung besteht. Dieser abgesprengte Teil des deutschen Volkes hat damit in fernem Osten deutsche und westeuropäische Kultur und seelenvolles Christentum gegen östliche Zerstörungswut und fanatischen Mohammedanismus gerettet. So stehen heute noch diese ehrwürdigen Zeugnisse deutschen Behauptungswillens als lebendige Gottesburgen da. Ihre Bedeutung und ihre Kenntnis kann im deutschen Volke gar nicht lebendig genug sein. Die sachlichen und wertvollen Untersuchungen Horwarths mögen auch dazu beitragen.

Georg Lill

Für die Schriftleitung verantwortlich: Dr. Georg Lill, München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2; Dr. Michael Hartig, München; Dr. Richard Hoffmann, München. — Für den Anzeigenteil verantwortlich: Karl Rexhausen, München. — D. A. I. Vj. 1936 3866 (zur Zeit ist Anzeigen-Preisliste Nr. 2 gültig). Verlag: Gesellschaft für christliche Kunst, Kunstverlag, GmbH., München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2. — Druck: F. Bruckmann AG., München.

Bezugspreis halbjährlich RM. 8.— franko; Einzelhefte RM. 1.75; Postscheckkonto München 1440.



Phot. H. Schmolz, Köln

CLEMENS HOLZMEISTER: PFARRKIRCHE IN CLEVE (RHLD.)



Phot. I. Scherb, Wien

CLEMENS HOLZMEISTER: HELDENDANK-KIRCHE „MARIA HILF“ IN BREGENZ-VORKLOSTER
AUSSENANSICHT

DIE KIRCHENBAUTEN CLEMENS HOLZMEISTERS

Von JOSEF WEINGARTNER

Zweimal schon ist in diesen Blättern über Holzmeisters Kirchenbauten zusammenfassend berichtet worden. Das erstemal 1928¹⁾, wo nur die Kirche von Batschuns fertig und die von Vorkloster im Baue war, alle übrigen Projekte aber noch auf dem Papiere standen, und 1931²⁾, wo außer der letztgenannten Kirche auch schon die Gotteshäuser von Maria-Grün in Blankenese und von Merchingen an der Saar vollendet waren.

Schon die Ortsnamen erzählen hier Geschichte. Zuerst das kleine Bergdorf und die bescheidene Vorstadt in Vorarlberg, dann auf einmal Hamburg und das Saargebiet: man sieht förmlich den Raum wachsen, der sich vor dem erfolgreichen Architekten auftut. Und der Erfolg ist Holzmeister auch weiterhin treu geblieben. Zu Hamburg kamen in den letzten Jahren Berlin, Köln, Wien, München-Gladbach und eine Reihe kleinerer Orte in Tirol, an der Saar, in der Eifel — kurz, kaum einem zweiten Architekten dürfte es vergönnt gewesen sein, in einem einzigen Jahrzehnt und noch dazu in einem wirtschaftlich derart gehemmten, sich sozusagen den ganzen deutschen Raum zu erobern und in Nord und Süd, in Ost und West, in schlichten Dörfern und in den ersten Großstädten so viele Kirchen zu bauen.

Mit der raschen Erweiterung des äußeren Betätigungsfeldes ging aber auch die innere Entwicklung des Künstlers Hand in Hand, und es lohnt sich, dieser etwas genauer nachzuspüren.

Es liegt in der Natur der Sache, daß die frühesten Entwürfe auch die stärksten Anklänge an historische Stilelemente aufweisen. So werden wir beim Entwurf für Oberau bei Bozen (1921) an gewisse südliche Formen, bei Batschuns und Wald (1922 und 1923) an die Gotik,

¹⁾ Weingartner, Clemens Holzmeisters Kirchenbauten, XXIV, 1927/28. S. 225 ff.

²⁾ Hoff, Neue Kirchenbauten von Clemens Holzmeister, XXVII, 1930/31, S. 225 ff.



CLEMENS HOLZMEISTER: HELDENDANK-KIRCHE „MARIA HILF“ IN BREGENZ-VORKLOSTER
INNENANSICHT

bei Vorkloster (1924) (Abb. S. 257) an barocke Vorbilder erinnert¹⁾. Aber gleichzeitig offenbart sich doch auch schon in diesen Entwürfen eine weitgehende Selbständigkeit und in der Kirche von Vorkloster, deren Bau sich jahrelang hinauszog, wurde der ursprüngliche Entwurf noch wiederholt abgeändert, so daß schließlich die Innenarchitektur einen wesentlich fortgeschritteneren und moderneren Charakter erhielt als der noch stark barocke Außenbau (Abb. S. 258).

Durchaus modern wirkt schon in dieser ersten Schaffensperiode die geschickte Anpassung an die landschaftliche Umgebung, wie sie uns in Batschuns und im nicht ausgeführten Entwurf für Wald bei Dalaas entgegentritt. Weiterhin der organische Zusammenschluß mit den Zubauten, die in Vorkloster eine Art von sakralem Ehrenhof einschließen und so einen auf den Eintritt in das eigentliche Gotteshaus vorbereitenden heiligen Bezirk schaffen. Desgleichen ist die praktische und bequeme Anordnung der Altäre, Beichtstühle, des Taufsteines usw., die uns bei Holzmeister von allem Anfang an entgegentritt, ein durchaus neuzeitlicher Zug, und hierher gehört auch sein Bestreben, den Hauptraum möglichst wenig zu unterteilen, so allen Andächtigen den Blick auf Kanzel und Altar freizugeben und zugleich den heute wieder lebendiger empfundenen Gemeinschaftscharakter des Gottesdienstes stärker zu betonen. Schritt für Schritt kann man es verfolgen, wie zunächst die Gewölbestützen enger an die Seitenwände heranrücken und so einen breiteren Mittelraum freilassen und wie schließlich (Entwürfe für Nürnberg und Gloggnitz 1926 und 1927) die Seitenschiffe zu schmalen und niederen Umgängen zusammenschrumpfen, ein Motiv, das im heutigen Kirchenbau (vgl. etwa Herkommer) auch sonst sehr beliebt ist.

In Vorkloster begegnet uns zum ersten Male ein Versuch, der für das weitere Schaffen Holzmeisters sehr wichtig geworden ist: die Verlegung des Sängerkchores in den Altarraum. Die dadurch bedingte reichere Gliederung des Presbyteriums äußert sich hier freilich nur im Innern, in den fünf großen Emporenöffnungen (Abb. S. 257, 258), während die Außen-

¹⁾ Abbildungen in dieser Zeitschrift XXIV, 1927/28, S. 225—231.



Phot. H. Schmölz, Köln



Phot. H. Schmölz, Köln

CLEMENS HOLZMEISTER: FRANZISKANERKLOSTERKIRCHE HERMESKEIL BEI
TRIER. AUSSEN- UND INNENANSICHT



CLEMENS HOLZMEISTER: FRANZISKANERKLOSTER HERMESKEIL BEI TRIER. KLOSTERPFORTE

gestaltung davon ziemlich unbeeinflusst bleibt. Aber es war nur eine selbstverständliche Konsequenz, daß die weitere Ausbildung dieses Motives auch die Außenarchitektur erfassen und zugleich das Innere des Presbyteriums noch bedeutend stärker umformen mußte. In den Entwürfen für Gloggnitz und Nürnberg ist dieser Schritt bereits getan. Die Emporenöffnungen, die in Vorkloster für die Belichtung des Altarraumes noch eine ganz untergeordnete Rolle spielen, dienen nun als wesentliche Quellen für das Licht, das in mächtigen Strömen hereinwogt und den Opferraum in mystische Verklärung hüllt¹⁾. Zugleich tritt seine reichere Ausbildung auch in der Außenarchitektur bedeutsam hervor und führte hier zur Anlage eines mächtig aufragenden Chorturms, der dem ganzen Äußeren eine weit monumentālere Wirkung verleiht²⁾.

In der Zeit, in der die letztgenannten Entwürfe entstanden, also mit Beginn der zweiten Hälfte des verflossenen Jahrzehnts, vollzieht sich überhaupt Holzmeisters endgültige Loslösung von den historischen Stilformen und die volle und konsequente Ausbildung seiner persönlichen Formensprache. Schon im Innern der Kirche von Vorkloster, deren Bau sich bis 1931 hinzog, zeigt sich das, und zwar möchte ich hier vor allem auf die sichere und meisterhafte Zusammenstimmung des Altarraumes und seiner Ausstattung (Altar, Chorstühle, Kommunionbank, Stufen) hinweisen (Abb. S. 258). Noch größere Reife und Sicherheit zeigen in dieser Hinsicht die beiden nächsten Werke, die Kirche Maria-Grün in Blankenese bei Hamburg und die Pfarrkirche von Merchingen an der Saar³⁾. In Blankenese greift Holzmeister nochmal auf das Motiv des Zentralbaus zurück. Aber alle Anklänge an ältere Stile sind nun verschwunden, schon der bei aller Schlichtheit und Klarheit sehr reiche Grundriß ist völlig originell, und viel restloser als in Vorkloster deckt sich Innen- und Außenarchitektur und wächst außen und innen jede Einzelform streng organisch aus dem Ganzen. Ebenso fällt beim Kircheninneren von Merchingen gegenüber älteren Entwürfen (z. B. Oberau, Attnang) die absolute Selbstverständlichkeit und Klarheit, die bei aller Schlichtheit doch sehr ausgeprägte Stimmung und ganz besonders die Sicherheit der liturgischen Einfühlung auf. Bei beiden zeigt sich auch im Technischen, vor allem im verwendeten Material, kleine Klinker in Blankenese, außen unverputzter Warmbetonguß (selbst die Skulpturen mitgegossen!) in Merchingen, das restlose Bekenntnis zur Gegenwart. Hervorzuheben ist außerdem in beiden Fällen das vortreffliche Zusammengehen des Bauwerks mit seiner Umgebung.

¹⁾ Vgl. diese Zeitschrift 1927/28, S. 233.

²⁾ Abbildung in dieser Zeitschrift 1927/28, S. 222.

³⁾ Abbildungen in dieser Zeitschrift 1930/31, S. 225—235.



Phot. I. Scherb, Wien

CLEMENS HOLZMEISTER: ST. ANTON AM ARLBERG. AUSSENANSICHT

Fragen wir nun noch einmal kurz zusammenfassend nach den bestimmenden Elementen des bisherigen Entwicklungsganges, so wären als solche anzuführen die immer konsequentere Loslösung von den historischen Stilformen, die Vereinheitlichung des Raumes, die praktische Anordnung der gesamten Einrichtung und der organische Zusammenschluß mit den Nebengebäuden und mit der Landschaft. In allen diesen Punkten folgt Holzmeister den Tendenzen der allgemeinen Entwicklung, wenn auch in immer schärfer ausgeprägter persönlicher Weise. Ganz sein persönliches Eigengut ist die Neuausgestaltung des Chores, die in immer steigendem Maße auch eine monumentalere Behandlung des Choräußeren im Gefolge hat.

Die nächste Schöpfung Holzmeisters war das Franziskanerkloster Hermeskeil in der Eifel¹⁾, das 1929 entworfen und 1930/31 ausgeführt wurde (Abb. S. 259). Schon der Grundriß ist ein kleines Kunstwerk²⁾, das an gedrängter Konzentrierung und zugleich an einleuchtender Selbstverständlichkeit kaum zu überbieten sein dürfte. Den kreuzgangartigen Gartenhof umschließen links die Kirche, rechts die Wohnräume, rückwärts unten Küche und Refek-

¹⁾ Vgl. Christliche Kunst XXXI, 1934/35, S. 227.

²⁾ Vgl. Christliche Kunst XXVII, 1930/31, S. 238.



Phot. I. Scherb, Wien

CLEMENS HOLZMEISTER: ST. ANTON AM ARLBERG. INNERES

torium, oben Priorat und Bibliothek, und alles das ist ohne jeden Zwang einem strengen Quadrat eingeschrieben. Das ergibt eine ungemein einheitliche Bautengruppe, deren Geschlossenheit um so eindrucksvoller zur Geltung kommt, als sie in ernster, einförmiger Landschaft einen sanften Hügel krönt. Die große Schlichtheit paßt trefflich für die Söhne des Poverello von Assisi, wobei man aber nicht übersehen darf, daß sich Einfachheit — man vergleiche etwa den Portenraum (Abb. S. 260) — und Geschmack sehr wohl vereinigen lassen. An der ebenfalls sehr schlichten Kirche ist für Holzmeister der Chorturm bezeichnend, dessen Fensterreihe dem Chorinneren reiches Oberlicht zuführt (Abb. S. 259). Auch der organische Zusammenschluß des Kommuniongitters mit den Chor- und den Altarstufen (der Hochaltar selber noch alt) ist hervorzuheben. Die Kanzel bleibt noch von den Chorschranken getrennt. Das sehr schlichte Schiff trägt einen offenen Dachstuhl.

Die große Einfachheit, die uns in Hermeskeil entgegentritt, hat Holzmeister seither durchwegs beibehalten, und zwar nicht nur auf dem Lande, auch in einer Gruppe von Großstadtkirchen, die ungefähr gleichzeitig mit Hermeskeil oder doch unmittelbar hernach entstanden sind. Bei der Vergrößerung der schlichten Kirche von St. Anton am Arlberg (Entwurf 1929, Ausführung 1932), die als Presbyterium erhalten blieb, wird man das auch nicht weiter auffallend finden. Die Hauptleistung scheint mir hier die geschickte Grundrißlösung zu sein (Abb. S. 285). Auch das breite quadratische Schiff wirkte innen und außen (Abb. S. 262) in seiner schlichten Selbstverständlichkeit sehr günstig. Über die Bereicherung der Außenansicht mit einem zweiten Turm dagegen wird man je nach dem Standpunkt des Beschauers (vgl. Abb. S. 261) wohl verschieden urteilen.

Bezüglich der Außengestaltung seiner Bauten mutet Holzmeister in den letzten Jahren dem guten Willen des Beschauers überhaupt allerhand zu. Da ist z. B. die Kirchnerweiterung in Dornbach-Wien. Wiederum ein praktischer und interessanter Grundriß (Abb. S. 286), die alte Kirche mit ihren Nebenräumen vollständig erhalten und als Vorhalle, Unterchor, Betkapelle verwendet, und daran sehr geschickt anschließend mit äußerst angenehmen Maßverhältnissen der neue Hauptraum mit dem kulissenartig sich verjüngenden, von oben beleuchteten Altarraum (Abb. S. 263). Auch der Zusammenschluß von Altar, Kommuniongitter



Phot. I. Scherb, Wien

CLEMENS HOLZMEISTER: WIEN XVII DORNBACH, PFARRKIRCHE RUPERTUSPLATZ
INNERES MIT HAUPTALTAR

und Kanzel hat neue Fortschritte gemacht, da die Kanzel ambonenartig in das Kommunion-geländer eingebaut wird — in kleineren Kirchen für die Predigt und für den Kontakt mit den Zuhörern sehr praktisch! — und an der anderen Seite das sogenannte „liturgische Expositorium“ als Gegenstück erhält. Dieser seltsame Name soll bedeuten, daß hier je nach dem Kirchenjahre wechselnde Bilder, Statuen usw. aufgestellt werden können. Aber so sehr das Innere befriedigt, das Äußere hält trotz seiner verhältnismäßig reichen Gliederung damit nicht gleichen Schritt, und bei manchen Details, wie etwa bei manchen harten Gesimsen, beim Ringornament der Seitenwände, bei den jedem überkommenen Maßgefühl widersprechenden Turmöffnungen fragt man sich verwundert und beunruhigt, ob hier der Architekt gründlich daneben traf, oder ob sich wirklich alle Regeln des guten Geschmacks derart geändert haben, daß man eben nicht mehr mitkommt.

Vor ein ähnliches Rätsel stellt einen die Fassade der St.-Judas-Thaddäus-Kirche („Krimkirche“) in Wien (Abb. S. 264) durch die Form und das Maßverhältnis der einzelnen Fenster- und Türöffnungen, wie auch durch die ausgesprochen profane Gesamtwirkung, die dem Wiener Volkswitz das Scherzwort „Pater-noster-Garage“ entlockte. Nachts, wenn das im Turmfenster sichtbare Kreuz und die Krone ihr indirektes Licht ausstrahlen, mag das allerdings anders sein. Das Innere mit der Empore (Abb. S. 265) wirkt auch hier wieder sehr apart, muß aber darauf angesehen werden, daß es beim endgültigen Bau nur als Seitenschiff gedacht ist. Als apartes Kabinettstück mag die Kapelle in der Neulandsiedlung Grinzing (Entwurf 1930, Ausführung 1932) Erwähnung finden. Der Priester steht an der Mensa gegen das Volk. Das Kreuz schwebt frei darüber, das Altarbild ist davon getrennt an der Rückwand angebracht (Abb. S. 282). Der Tabernakel allerdings, der an einen Briefkasten erinnert, muß dabei die Zeche zahlen.

Eine Hauptschöpfung der jüngsten Zeit ist die Seipel-Dollfuß-Kirche in Wien (Entwurf 1933, Ausführung 1934), in deren Krypta die Leichen der beiden Kanzler beige-setzt wurden (Abb. S. 268). Die Kirche ist mit einem Heim für die von Seipel gegründeten Fürsorgeschwestern verbunden und schließt sich mit ihm zu einer sehr gefälligen Baugruppe



Phot. Österr. Lichtbildstelle, Wien

CLEMENS HOLZMEISTER: WIEN XIX, JUDAS-THADDAUS-KIRCHE IN DER KRIM. AUSSENANSICHT

zusammen (Abb. S. 266). Auf den ersten Blick erkennt man, daß hier Gedanken nachklingen, die Holzmeister schon in Hermeskeil beschäftigten. Was aber in der stillen Eifellandschaft und bei einem Franziskanerklösterlein ohne weiteres überzeugt, kann mitten in der Großstadt, umgeben von viel höheren Häusern, wie ein Fremdkörper wirken, und tatsächlich wird man die Empfindung nicht ganz los, daß die sehr niedrige Baugruppe in ihrer allzu großen Schlichtheit sich gegen ihre Umgebung nicht voll durchzusetzen vermag. Freilich ist das eigentlich nicht Holzmeisters Schuld, denn er plante einen mächtigen, durchbrochenen und nachts von innen beleuchteten Turm; dieser erste Plan wurde aber infolge höheren Einschreitens fallen gelassen. Die Kirche selber zeigt die uns bereits bekannte Überhöhung der Chorpartie, die auch hier wieder eine eindrucksvolle Belichtung des Altarraumes ermöglicht (Abb. S. 267). Das niedrigere Schiff mit der stuckierten Flachdecke (Abb. S. 269) und das noch niedrigere Seitenschiff sorgen für eine sehr aparte und originelle Raumwirkung, und auch die Einrichtung (Gitter, Ampeln, Hängekreuze, der sehr schöne Tabernakel usw.) muß lobend hervorgehoben werden. Kanzel und „Expositorium“ bilden die Rückwände der



Phot. Österr. Lichtbildstelle, Wien

CLEMENS HOLZMEISTER: WIEN XIX, JUDAS-THADDAUS-KIRCHE IN DER KRIM. INNENANSICHT

Seitenaltäre, so daß hier eine noch engere und einheitlichere Verbindung der allerwichtigsten Stücke angestrebt und erreicht worden ist (Abb. S. 271).

Holzmeisters letzte Arbeit in Wien ist die Kirchnerweiterung in Mauer (bei Lainz), die innerhalb weniger Monate im Spätherbst 1934 entworfen, in Auftrag gegeben und fertiggestellt wurde. Der Turm mit der barocken Haube wurde beibehalten, ein Teil der alten, gotischen Kirche dient als stimmungsvolle Seitenkapelle und der Zusammenschluß mit dem Neubau verdient auch hier alle Anerkennung (Abb. S. 273). Für den neuen Teil bildete ein unmittelbar anstoßendes Herrenhaus insofern ein Hindernis, als nach dieser Seite hin ein Bauverbot die Einhaltung der vollen Höhe unmöglich machte. Der Architekt half sich damit, daß er ähnlich wie in der Seipelkirche, nur auf der anderen Seite, ein ganz niedriges Seitenschiff vorsah, und gerade diese Asymetrie gibt in Verbindung mit den sehr angenehm wirkenden Maßverhältnissen dem Inneren seine eigene Note und seinen intimen Charakter. Der Chor ist eine glückliche Fortbildung des in Dornbach angeschlagenen Motives. Das Äußere wirkt auch in Mauer weniger günstig als das Innere, obwohl die Gruppierung als solche gut gelungen und auch der alte Turm groß genug ist, um das Ganze zu beherrschen.

In Wien selber werden Holzmeisters Kirchenbauten sehr viel umstritten, und auch ich möchte in ihnen nicht den Höhepunkt seines Schaffens erblicken. Die sterile Trockenheit zumal der Außengestaltung, die mit der finanziellen Notlage nur teilweise zu erklären ist, scheint mir dafür allzu groß zu sein. Eines aber ist sicher: in Wien, das vor dem Kriege im modernen Kirchenbau schon sehr früh entscheidende Schritte tat, hat sich nach dem Zusammenbruch ein Dezennium lang überhaupt nichts gerührt, und erst Holzmeister hat hier mit seinen Kirchenbauten dem Stil von heute und seiner weiteren Entwicklung freie Bahn geschaffen.

Zur gleichen Zeit hat Holzmeister aber auch anderwärts eine Reihe von Gotteshäusern gebaut, die teilweise über seine Leistungen in Wien wesentlich hinausgehen. Die St.-Adalbert-Kirche in Berlin (Entwurf 1931, Ausführung 1933) ist durch den Hof des Nachbarhauses zugänglich und hat daher weder einen direkten Eingang von der Straße noch eine ausgesprochene Fassade. Nur ihre Chorpartie (Abb. S. 275) durchbricht in bedeutsamer



Phot. I. Scherb, Wien

CLEMENS HOLZMEISTER: WIEN, DR.-SEIPEL-DOLLFUSS-GEDÄCHTNIS-KIRCHE. AUSSENANSICHT

Weise die öde Straßenfront und läßt die originelle Gestaltung des Altarraumes auch nach außen hervortreten. Es sind drei hohe und schmale Nischen, die etwas breitere in der Mitte, die den Hochaltar enthält, halbrund und etwas überhöht, die zwei anderen für die Seitenaltäre viereckig abgeschlossen. Sie bilden das architektonische Hauptmotiv des ganz schlichten Raumes, der sonst nur noch an der Eingangsseite eine reichere und sehr gelungene Gliederung aufweist (Abb. S. 275 und 276).

Eine sehr eigenartige Aufgabe wurde Holzmeister mit der Neuausstattung der St.-Hedwigs-Kirche in Berlin gestellt. Die in strengen klassischen Formen gehaltene Rotunde, die früher trotz der an sich edlen Architektur infolge der wenig geschmackvollen Einrichtung und Bemalung recht unerfreulich wirkte, hat 1933 ein völlig neues Gesicht bekommen. Nicht nur, daß die neue Bemalung und Kuppelgliederung die tektonische Struktur der Raumschale viel schärfer und klarer herausarbeitet und alles Kleinliche, Unruhige und Kitschige in Dekoration und Ausstattung sozusagen mit einer einzigen großen Geste weggewischt wurde — die Neuschöpfungen, die konzentrischen Stühle, die Chorschranken, der Bischofsthron, die Sakristeitüre, der einfache Altar mit dem Durchblick in die Sakramentskapelle, die Orgelprospekte mit ihren frei aufstehenden Pfeifen gehen trotz des grundsätzlichen Verzichtes auf äußere Stilmachung mit der ganzen Architektur noch weit besser zusammen als das, was früher vorhanden war, und geben dem Ganzen ein durchaus einheitliches Gepräge (Abb. S. 272).

Eine mustergültige Leistung ist die Erweiterung der Kirche in Brotdorf. Auch hier eine höchst interessante Grundrißlösung (Abb. S. 286), die den Mittelteil der alten Kirche als Altarraum, den Abschnitt rechts als Sakristei, das ehemalige Presbyterium als Sängerkorchor verwendet und die neue Kirche in ganzer Breite anschließt. Das Innere, das eine flache Holzdecke trägt, wirkt als einheitlicher Raum, die Seitenschiffe dienen nur als Gänge und



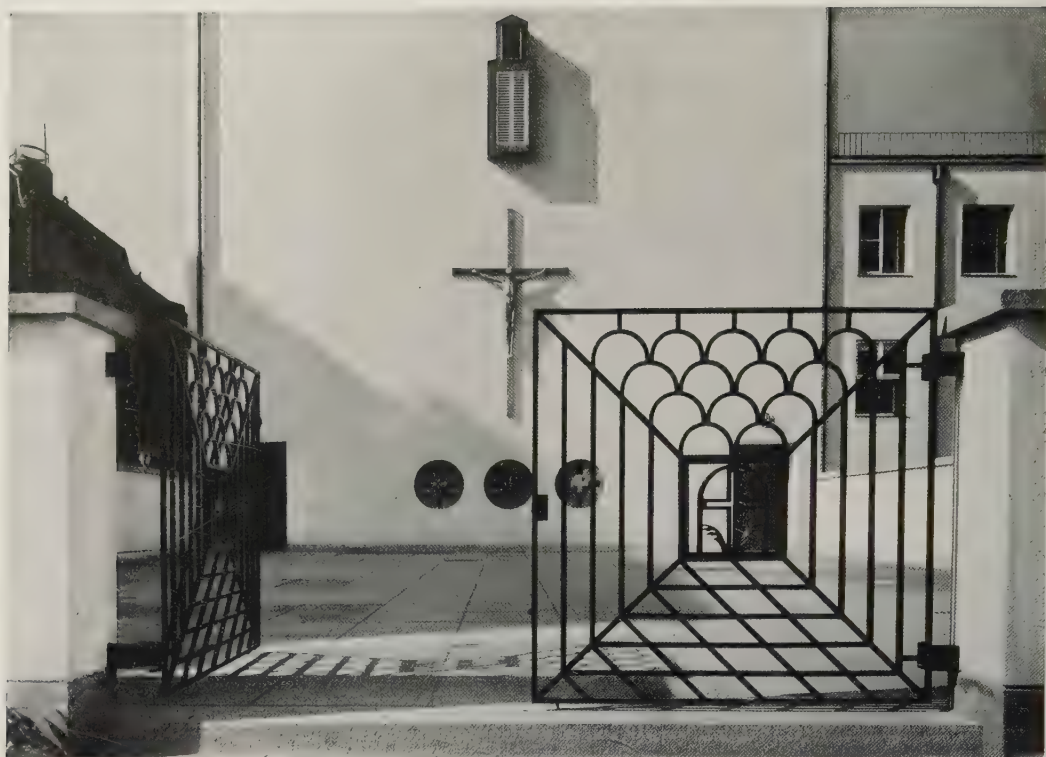
Phot. I. Scherb, Wien

CLEMENS HOLZMEISTER: WIEN, DR.-SEIPEL-DOLLFUSS-GEDACHTNIS-KIRCHE. INNENANSICHT

treten kaum in Erscheinung, und die Abschlußmauern des Sängerchores und der Sakristei sind äußerst geschickt dazu verwendet, das Presbyterium aus dem Gesamtraum herauszuheben und außerdem eigene Nischen für die Seitenaltäre unterzubringen. Ganz vorzüglich ist — das muß den Wiener Beispielen gegenüber besonders hervorgehoben werden — die Außengestaltung der Chorpartie (Abb. S. 277), wo sich der alte und der neue Bau in reicher Gliederung gegenseitig durchdringen und auch das Ortsbild vorteilhaft beleben.

Mit den Wiener Bauten weist das dreischiffige Innere der Kirche in München-Gladbach (Entwurf 1932, Ausführung 1934) enge Beziehungen auf (Abb. S. 279), während sich das Äußere (Abb. S. 278) des Ziegelbaues durch seine monumentale Wucht vorteilhaft von ihnen unterscheidet. Mit dem geplanten, aber noch nicht ausgeführten Pfarr- und Vereinshaus rechts und links wird die Kirche einmal eine äußerst eindrucksvolle Bautengruppe bilden. Die Kirche in Cleve (Entwurf 1932, Ausführung 1934), an der auch die erhöhte Chorpartie wieder auftritt und der Turm seitwärts steht, eignet eine verwandte Außenwirkung (s. Kunstdrucktafel). Die Maßverhältnisse der Fensteröffnungen jedoch vermögen mich in beiden Fällen nicht restlos zu befriedigen. Die zwei jüngsten Kirchen Holzmeisters in Nürnberg und in Untermais bei Meran sind erst im Rohbau fertiggestellt und können hier noch nicht besprochen werden.

Der kurze Überblick zeigt uns, zu welchem reichem Schaffen Holzmeister zumal in den allerletzten Jahren Gelegenheit hatte, wie sich an den zahlreichen Aufträgen seine persönliche Eigenart und sein Sinn für die Liturgie und für das unmittelbar Praktische immer klarer und konsequenter entfaltet hat. Aber wenn ihn dabei die wirtschaftliche Not der Zeit schon von selber zu immer größerer Einfachheit zwang, so hat man doch das Empfinden, daß diese schlichte und etwas trockene Formgebung auch seinem persönlichen Empfinden sehr entspricht, ja, daß der Eifer für die strenge Sachlichkeit ihn manchmal zu noch größerer Zurückhaltung verführt, als es eigentlich notwendig wäre. Dazu kommt — besonders am Außenbau — eine allzugroße Unbekümmertheit in der Bildung des Details, z. B. der öfters erwähnten wenig schönen Fensteröffnungen usw., und die Folge davon ist in einzelnen Fällen,



Phot. I. Scherb, Wien

CLEMENS HOLZMEISTER: WIEN, DR.-SEIPEL-DOLLFUSS-GEDÄCHTNIS-KIRCHE. RÜCKSEITE MIT EINGANG ZUR KRYPTA



Phot. I. Scherb, Wien

KRYPTA MIT GRABSTÄTTEN VON SEIPEL UND DOLLFUSS



Phot. I. Scherb, Wien

CLEMENS HOLZMEISTER: WIEN, DR.-SEIPEL-DOLLFUSS-GEDÄCHTNIS-KIRCHE
STUCKDECKE AUSGEFÜHRT VON BILDHAUERIN GUDRUN BAUDISCH

vor allem in den Wiener Kirchen, ein gar zu dürrer und fast profaner Gesamteindruck. Ich sehe hier für Holzmeisters Schaffen eine gewisse Gefahr und mag nicht glauben, daß sich der christliche Kirchenbau mit dieser ärmlichen Gestaltung dauernd zufrieden geben wird. Im übrigen aber hat Holzmeister das Gesamtbild der heutigen Kirchenarchitektur nicht nur äußerlich, durch die große Zahl seiner Schöpfungen, sondern auch innerlich, durch eine Reihe wertvoller Motive wesentlich bereichert, steht somit in der ersten Reihe der Kirchenbauarchitekten und gehört zu jenen führenden Männern, die auf diesem Gebiete seit 10—15 Jahren die Träger der Entwicklung sind.

Rundschau

Berichte aus Deutschland

DIE PASSION IN DER NEUEN RELIGIÖSEN KUNST

Allgemeines

Das Leiden ist die allzeit gegenwärtigste menschliche Tatsache. Namentlich die Weltkriegsgeneration stand unter seiner Erprobung, und wenn viele der heute im besten Mannesalter schaffenden Künstler jahrelang in der leidvollen Todbereitschaft des Schützengrabens ausgeharrt, scheinen sie damit, mehr als andere, auch zu einer vertieften, zu innerst erlebten Gestaltung der Passion Christi vorbestimmt. In der Tat entstanden zur Passion mit die charaktervollsten Schöpfungen namhafter heutiger Begabungen. Sie ist an sich, im Thema schon herb; der sich mit ihr befassende Künstler läuft daher weniger Gefahr, ins Kitschige, Süßliche abzugleiten, wie es etwa bei der Madonna und anderen Darstellungen der Fall ist. Eine große Zahl echt menschlicher Motive und Charaktere, stark dramatische Wirkungen liegen im Themenkreis der Passion beschlossen. Sie fanden reichste Entfaltung in den Meisterwerken der religiösen Kunst früherer Zeiten, um heute in neuer, ganz innerlich geprägter Form eine Auferstehung zu erleben.

Es gilt dies etwa von modernen Kreuzwegen, die als Wandbilder für Kirchen oder auch als Behänge, Tafelbilder, Reliefs usw. geschaffen sind. Gemeinsam ist ihnen der Verzicht auf figürliche und andere Staffage, bzw. auf alles „ausschmückende“ Beiwerk, und die Konzentration auf den tief und neu erlebten seelischen Gehalt in den für sich gegebenen Hauptpersonen der jeweiligen Szenen. Auch werden mit Erfolg rein symbolische Darstellungen des Kreuzweges versucht, wie der für diese sehr volkstümliche Andacht benötigte Kreuzweg ja wesentlich nur aus 14 Kreuzen (ohne Christusbild) besteht. — Gleichfalls im Vesperbild, das im hohen Mittelalter in ihrem gesteigerten Realismus erschütternde Ausprägungen gefunden, schufen heutige Plastiker menschlich echte, bei aller Schlichtheit innerlich erfüllte Neugestaltungen.

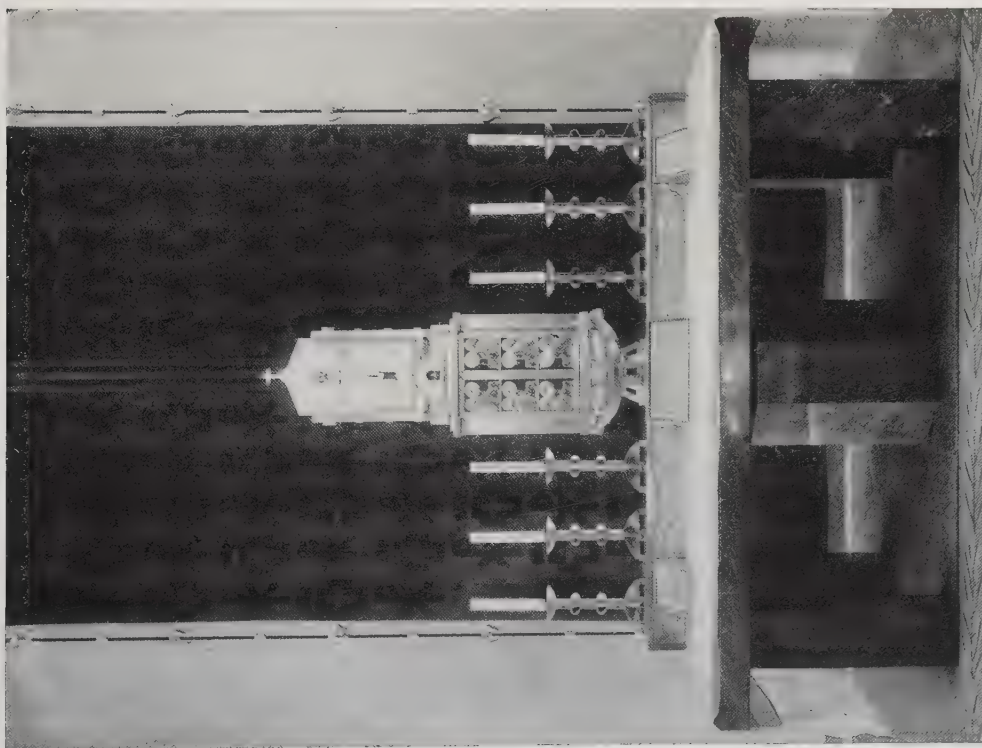
Erfreulich ist auch das neuerwachte Interesse für das Hungertuch, dessen sinnreicher, bis in das 9. Jahrhundert zurückgehender Gebrauch wieder weitere Verbreitung finden sollte. Nach den Mitteilungen des Werkes: „Ausstattungskunst im Gotteshaus“ (Bauwelt-Verlag, Berlin, 1933) stellt das Hungertuch einen Vorhang oder Wandbehang zur Kennzeichnung der Passionszeit dar.

Umfang und Art seiner Ausführung und Anwendung waren sehr verschieden. Es sind Hungertücher bekannt bis zu einer Größe von 10 Metern im Quadrat. Man benutzte undurchsichtige oder durchsichtige Gewebe aus Leinwand oder Seide, zuweilen reich verziert mit Abbildungen der Leidensszenen des Herrn oder der Leidenswerkzeuge und Passionssymbole. In ältester Zeit zur Absperrung der Büßenden bestimmt, diente das Hungertuch später zur Charakterisierung der Zeit der Buße für alle. Mancherorts verschloß es den Hochaltar ganz in der Zeit vom Aschermittwoch bis Karfreitag. Gerade dem Drang zu knapper haltvoller Symbolik in heutiger religiöser Kunst kommt die geschilderte Art des Hungertuches und seiner Darstellung sehr entgegen, weshalb bedeutende zeitgenössische Künstler mit Vorliebe gut gelungene Neuversuche auf diesem Gebiet schufen, wie auf dem des Passions-Wandbehanges im allgemeinen oder auch der Fahne mit Passions-symbolik.

Die Passion gipfelt in der Kreuzigung Christi. Das Kruzifix soll nach heutiger kirchlicher Vorschrift (die älteste Zeit kannte kein Kreuz mit Christusbild) den Altar als die Opferstätte kennzeichnen, „wo Christus durch die Hände des Priesters fortgesetzt opfert und geopfert wird, wie er blutig am Kreuze sich opferte“. Während die romanische Zeit den königlichen, triumphierenden Christus liebte, zog die Gotik den leidenden Christus am Kreuze vor. Wenn heute beide Auffassungen nebeneinander bestehen, so scheint doch wieder ein heroischer, mannhaft die Marter auf sich nehmender Gekreuzigter, bzw. ein herrschender Christus, dessen österliche Verklärung schon am Kreuze anhebt, bestimmend zu werden. Es entstanden in der Gegenwart Monumentalkruzifixe von Originalität und echter Größe der Haltung. Eine noch nicht befriedigend gelöste Aufgabe, die den Wetteifer der Künstler anspornen sollte, ist das gleichzeitig volkstümliche und künstlerisch hochwertige Kruzifix für den Hausgebrauch.

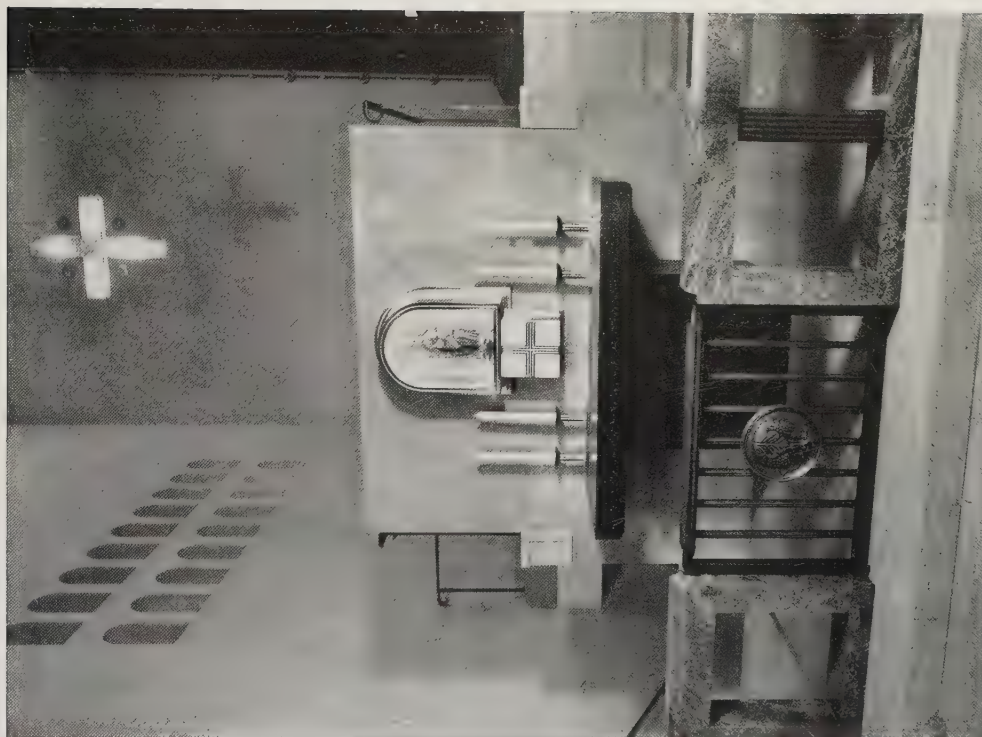
Passionsausstellung der Düsseldorfer Kunstwerte

Die Ausstellung der Katholischen Kunstwerte Düsseldorf: „Die Passion in der neuen religiösen Kunst“ gibt eine wertvolle Auswahl von Schöpfungen heutiger Begabungen zum Thema des Leidens Christi. Es gelang der Kunstwerte, einige ganz bedeutende Werke zu dieser Schau zu erlangen. So die ersten sechs Stationen eines monumentalen Kreuzweges (Format 1,60×1,60 m), den der Bildsticker W. Rupp-



Phot. J. Scherb, Wien

CLEMENS HOLZMEISTER: WIEN, DR.-SEIPEL-DOLLFUSS-GEDÄCHTNIS-KIRCHE
HAUPTALTAR



Phot. J. Scherb, Wien

SEITENALTAR



Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin

CLEMENS HOLZMEISTER: BERLIN, HEDWIGSKIRCHE. NEUER HOCHALTAR UND KAPITELSTITZE
GEMÄLDE VON PETER HECKER



Phot. Staatl. Bildstelle, Berlin

CLEMENS HOLZMEISTER: BERLIN, HEDWIGSKIRCHE. SAKRISTEI



Phot. I. Scherb, Wien

CLEMENS HOLZMEISTER: PFARRKIRCHE MAUER BEI WIEN. AUSSENANSICHT

recht für die Aachener Fronleichnamskirche in Arbeit hat. Wie die geschilderte heutige wesentliche Auffassung des Kreuzweges sich hier mit Andacht und Größe der Haltung, mit der Schönheit der Farben und der materialgerechten Arbeit verbindet, ist von bezwingender feierlicher Wirkung und gibt Zeugnis von der Meisterschaft des früher an der Aachener Kunstgewerbeschule tätig gewesenen Künstlers.

Gegenüber der ruhevollen Bändigung von Rupperts Stil sind die im Format fast gleich großen gemalten Kreuzwegstationen von H. Breinlinger, Berlin, die zuletzt auf der Weltausstellung in Chicago gezeigt wurden, von bewegterem, unmittelbar der Eingebung folgendem Pinselstrich. Maleisch-farbig stark wirkend, streben auch sie einen wuchtigen, freskoartigen Stil an; Studien zu ihnen in kleinerem Format sind mit ausgestellt. Von

reicher Farbigkeit und herben Konturen ist auch ein kleiner Kreuzweg von Breinlinger. Weiterhin sehen wir markante Kreuzweg-Bildschnitte von W. Mellmann und P. Gitzinger, sowie ein holzgeschnittenes Kreuzweg-Relief „Christus vor Pilatus“ von Hildegard Domizlaff. Die graphischen Blätter „Schmerzhaftes Mutter“ von M. Katzgrau, „Christus am Ölberg“ von L. Baur, Ecce Homo von A. Wendling beziehen sich, nebst stilvollen Schrift- und Symbolblättern, auf die Passion, wie auf die ihr folgende Auferstehung, graphische Arbeiten von Gitzinger und Peter Hecker.

Als Leihgabe der Pfarrkirche in Wittlaer bildet, neben den vorbeschriebenen Monumentalkreuzwegen, ein eigenartiger großer Behang, der das Leidensmysterium der Mutter mit den sieben Schwertern symbolisch, ganz aus der Materialwirkung des mit Stickereien, Applikation, Trod-

deln usw. versehenen Gewebes heraus, darstellt, eines der Hauptstücke der Ausstellung. Es ist eine aus dem Geiste Thorn Prikkers entstandene Schöpfung einer Schülerin des verstorbenen Meisters. Gegenüber der bannenden, fast düsteren Magie dieser eindrucksvollen Arbeit ist ein im gleichen Raum ausgestellter Behang von C. Huschens von schlichter, klarer Einfachheit in seiner verinnerlichten, farbig verhaltenen Darstellung der Mutter mit dem Leichnam des toten Sohnes. Die gleiche Szene bringt der Kunsttöpfer J. Hehl in einer keramischen Plastik von vertiefter Auffassung. Der Bildhauer Toni Zenz konzentriert die Darstellung auf die holzgeschnitzten Köpfe der beiden heiligen Personen. Ganz wesentlich ist auch die kleine Statue des zum Tode verurteilten Heilandes, mit den Stab brechenden zwei Henkerfäusten davor, geschaut und erweist den Künstler als feinsinnige Begabung.

Auch an Kruzifixen weist die Ausstellung starke und eigenartige Lösungen aus dem Geiste der Zeit heraus auf. Ein Kruzifix von Helene Lüdenbach stimmt in dem herben und schlichten Leidensausdruck des in Ton geformten Gekreuzigten zur Andacht. Von J. Adlhart, Berchtsgaden, gelang es, eines seiner in der kraftvoll knorrigen Art süddeutscher Bauernkunst geschnitzten Holzkruzifixe zu erhalten. Als drittes prägnantes Beispiel wird ein großes Kreuz von M. Katzgrau gezeigt, in welches der Gekreuzigte in markanten Konturen, mit rot kolorierten Wundmalen, direkt hineingeschnitzt ist. C. Odo schnitzte, ähnlich wirkungsvoll in roten Farben aus schwarzem Grunde hervortretend, einen die Kreuzbalken in strenger Schrift ganz überziehenden Passionstext in ein Holzkreuz. Kleine Kunstwerke stellen auch Kreuze aus verschiedenartigem Material an Halsketten und modernen Rosenkränzen dar, wie sie in feiner Auswahl, neben anderer religiöser Hauskunst, in Vitrinen ausliegen.

So bietet die Ausstellung im ganzen ein charakteristisches Bild von der schöpferischen Neuerfassung des Passionsthemas durch starke Begabungen der Gegenwart.

K. G. Pfeill

DER BILDHAUER BERTHOLD MÜLLER-ÖRLINGHAUSEN

Ausstellung im Düsseldorfer Kunstverein

Eine Ausstellung von Rang und Eigenart veranstaltete der Düsseldorfer Kunstverein. In ihrem Mittelpunkt steht der einen größeren Überblick über sein Schaffen bietende Bildhauer Berthold Müller-Örlinghausen, Berlin. In Bronze und in Stukko zeigt er figürliche Plastiken und Porträtköpfe, nebst messinggetriebenen Reliefs; außerdem Zeichnungen und Aktstudien. Werden in den figürlichen Arbeiten hier und da Anklänge an Barlach deutlich, dessen mächtiger Einfluß in heutiger Plastik weithin fühlbar ist, so zeichnet den Künstler doch immer starkes eigenes Erleben der Motive aus, die er mit Vorliebe der religiösen Sphäre entnimmt. Eines der eigenartigsten Monumentalkruzifixe unserer Zeit, der Gekreuzigte mit der Königskrone über dem Hauptaltar der von Herkomer erbauten St.-Antonius-Kirche in Schneidemühl, stammt von Müller-Örlinghausen und wird in der Düsseldorfer Ausstellung in eindrucksvollen Lichtbildern gezeigt. Weitere im Lichtbild wiedergegebene kirchliche Monumentalwerke des Künstlers sind der mit stilvollen

figürlichen Reliefs und ornamental behandelten Schrifttexten in Messing getriebene Hochaltar in der Heilig-Geist-Kirche, Berlin-Charlottenburg, und das messinggetriebene Christkönigbild in der dortigen Akademikerkapelle. In diesen messinggetriebenen Reliefs, von welchen die Ausstellung eine Reihe gerahmter Originalarbeiten zeigt, entwickelte der Künstler bisher seine eigenste Art. In feiner Stilisierung, durch dezente farbliche Tönung die Modellierung unterstreichend, sehen wir zwei persönlich aufgefaßte, auf Köpfe und Oberkörper Marias und des Engels, nebst der Geisttaube, konzentrierte Verkündigungsszenen unter diesen Arbeiten wie eine Madonna mit dem Kind, den Zug der Heiligen Drei Könige und ein eigenartiges Mädchenporträt vor einem Fensterdurchblick mit der Ansicht Lübecks. Musikalisch im Fluß der Konturen, wie vorgenannte Arbeiten, ist auch das Relief „Badende am Wasserfall“.

Von den figürlichen Plastiken sind ein knien-der „Christus am Ölberg“ in seinem gefaßten tiefen Leidensausdruck und die in lebhaftem Gespräch nebeneinanderschreitenden „Jünger von Emmaus“ besonders einprägsam. Weitere Bronzegruppen stellen den „Verlorenen Sohn“ sowie eine auf Josef und Potiphars Weib deutbare Szene „Loslösung“ dar. Auch ein „Diogenes mit der Laterne“, ein „Wünschelrutengänger“, sowie die bacchantische Gruppe „Trinker und Frauen“ erweisen die gern vom anekdotisch Gegenständlichen ausgehende Art des Berliner Bildhauers.

Unter seinen Büsten bemerkt man im religiösen und kulturellen Leben der Zeit führende Persönlichkeiten wie Erzbischof Dr. Klein von Paderborn, Prälat Dr. Münch, Architekt Professor Dominikus Böhm nebst Gattin sowie Schriftsteller-, Musiker- und andere Bildnisplastiken; bei den Zeichnungen findet sich u. a. eine herbe Pieta-Darstellung.

In den oberen Räumen des Kunstvereins sieht man farbliche Bildbehänge von Geschmack und moderner dekorativer Haltung von Irma Göcke, Dortmund, nebst einigen ihrer Schülerinnen. Im Mittelpunkt hängt ein großes Gewebe mit einer in der Stilisierung herben, monumentalen Verkündigungsszene. Auch Behänge, die ländliche Szenen, Gruppen weiblicher Akte, stilisierte Blumen und Vögel wiedergeben, sind Arbeiten von großer Schönheit. Entwürfe zu letzteren, graphische Blätter aus ähnlichem Motivkreis, die farbig lebhaft Skizze zu einer Kevelaer Wallfahrt zu Schiff erweisen nicht minder das Können der Dortmunder Künstlerin.

Weitere zwei Sonderausstellungen sind Josef Piepers künstlerisch feinsinnigen Mädchenporträts sowie Landschaften, Stilleben und figürlichen Blättern aus der geübten Hand des Graphikers H. Mayrhofer, Passau (zur Zeit München), gewidmet.

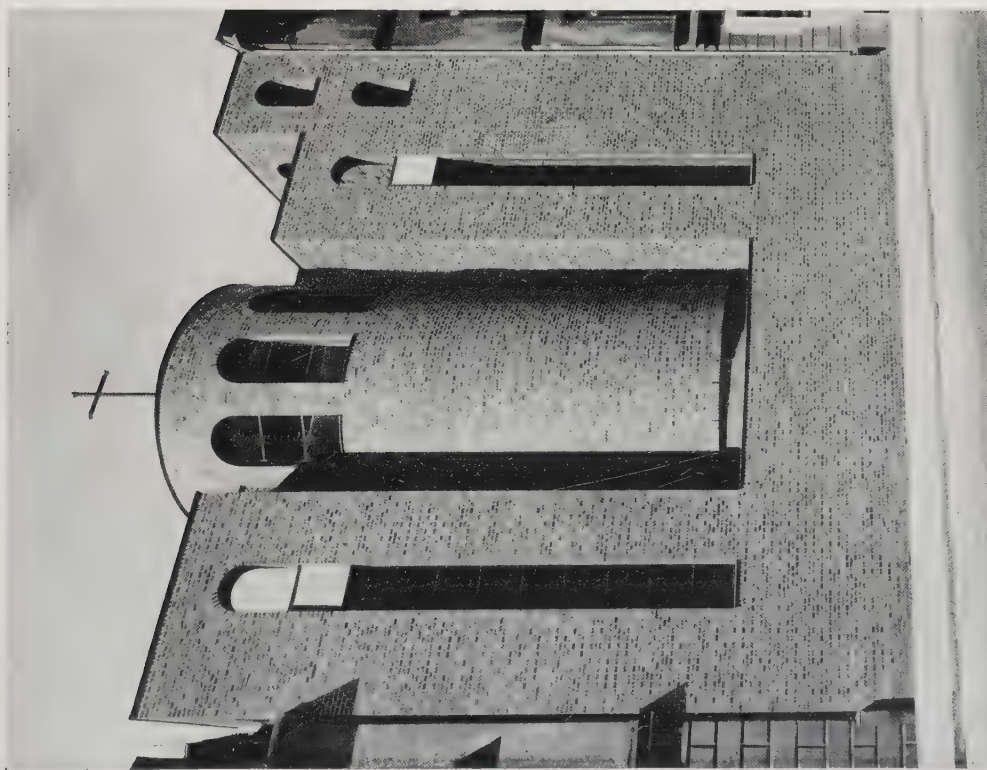
K. G. Pfeill

Neue Kunstwerke

GLASFENSTER

FÜR DIE GEFALLENEN DER SAAR

Für die gefallenen Bergleute der Saar schufen die Vereinigten Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei München-Solln ein Glasfenster, das vor der Aufstellung in Saarbrücken im Münchner Kunstverein gezeigt wurde. Der Entwurf wurde gemeinsam von Fritz Claus und Max Unold



CLEMENS HOLZMEISTER: KATH. KIRCHE ST. ADALBERT IN BERLIN, LINIENSTRASSE
 AUSSERES PRESBYTERIUM



Phot. M. Krajewsky, Charlottenburg 1



CLEMENS HOLZMEISTER: KATH. KIRCHE ST. ADALBERT IN BERLIN, LINIENSTRASSE. INNERES

gefertigt. Die Fläche ist nach Art eines Triptychons aufgestellt. Der linke Flügel zeigt die gefallenen Soldaten, der rechte die Arbeiter, das Mittelfeld bringt die Kreuze über den Gräbern, auf die ein Adler den Lorbeerkranz senkt. Der Entwurf hat handwerkliche Haltung und trägt seine Gegenstände einleuchtend und anschaulich in einem leicht stilisierten Realismus vor. Die Vereinigten Werkstätten schlagen mit dem schieferigen Grau, mit den kohledunklen Tönen, mit verußtem Grün, Blau und Braun eine neue Seite ihres Reichtums an farbigen Gläsern auf. E. K.

MÜNCHNER GLASFENSTER FÜR AMERIKA

Das Münchner Haus der Art Glass Company Emil Frey stellte ein Fenster aus einem Zyklus von zwölf Fenstern aus, der für das Schiff der Jesuitenkirche in der nordamerikanischen Stadt St. Louis bestimmt ist. Von dem durch eine Stiftung in die Wege geleiteten Auftrag wird die Hälfte in St. Louis ausgeführt, während die anderen sechs Fenster nach Entwürfen von Emil Frey in München hergestellt werden. Die Kartons schuf nach dem Entwurf von Frey der Münchner Glasmaler Wilhelm Pütz. Drei vertikale Fensterbahnen fügen sich im neugotischen Maßwerk der amerikanischen Kirche zu einem Fenster. In den Bahnen sind jeweils drei Stationen aus dem Leben eines Jesuitenheiligen dargestellt. In der

Mittelbahn erscheint eine prägnante Szene aus dem Leben eines Jesuitenheiligen und in Korrespondenz dazu eine Szene aus dem Alten Testament und eine Szene aus dem Leben Jesu, wodurch der Gedanke ausgedrückt wird, daß in der fortschreitenden Zeit die Dinge wiederkommen, die schon einmal da waren, so daß die Zeit gewissermaßen aus einem einzigen religiösen Augenblick besteht. In Fortführung der typischen Hauskullissen, wie sie die Kunst von Byzanz und die mittelalterliche Malerei kannte, werden Heiligenfiguren die Ansichten von Kirchenbauten der Jesuiten aus allen Ländern, auch aus Deutschland, beigegeben, so daß die weltumspannenden Niederlassungen des Ordens vergegenwärtigt sind. Graue, kühle Farben herrschen vor. Zwischen ihnen sind die blauen, roten, grünen und braunen Stücke eingesprenkt. Es ist dafür gesorgt, daß die gesteigerten, lauten Töne auf vorbereitenden Tönen stehen. Der Grund ist hell. Auf die Grundscheiben sind Blattornamente eingezeichnet, so daß eine verschleierte Wirkung entsteht, ähnlich dem Effekt des Verwischens oder Verrußens, das bei unseren deutschen Fenstern neuerdings angewandt wird. Auch die Zeichnung der Figuren hält sich an das Ornamentale, das eine liturgische Linienfeierlichkeit erreicht. Die gegenseitigen Beziehungen und Verschränkungen, die der Entwurf zwischen der Ordensgeschichte, der ewigen Heilsgeschichte und den zeitlichen Erscheinungen dem Blick eröffnet, machen den gedanklichen Reiz des Entwurfs aus.

E. K.



Phot. H. Schmölz, Köln

CLEMENS HOLZMEISTER: KATH. PFARKIRCHE IN BROTDORF-SAAR. AUSSERES

NEUE GLASFENSTER BEI FREY

Das Münchner Haus Emil Frey, das vor allem mit amerikanischen Käuferkreisen in Verbindung ist, zeigte ein neues Fenster aus einem Zyklus von 18 Glasfenstern, die für die Benediktinerabtei St. Josef in Louisiana bestimmt sind. Von diesen Fenstern sind zehn bereits in der Kirche eingesetzt. Nach Darstellungen aus dem Leben Christi und der hl. Maria werden nun Ordensheilige und Vorläuferfiguren aus dem Alten Testament behandelt. In dem neuen Fenster spricht vor allem der tiefblaue, samtige Grund. Der Grund ist in Rechteckform verbleit. In den Ecken der Rechtecke sind rubinglühende, knopfgroße Scheiben eingesetzt, die das Ganze bewegen. Die Figuren selbst sind nach der moderneren Technik der ungleichmäßigen Glasscherben verbleit. Karl Wurm, der die Kartons fertigte, hielt die Figuren in einem linearen Stil, der sich gelegentlich von fern mit der Art Schiestls berührt. In der Gesamtwirkung ordnet sich das Figürliche den freundlichen, fibelfaften, ungebrochenen Farben unter.

E. K.

Personalnachrichten

Am 20. Mai feierte Professor Philipp Schumacher seinen 70. Geburtstag. Geboren in Innsbruck, erfuhr er seine Ausbildung in Wien

und lebt seit vielen Jahren in München, wo er sich durch seine zahlreichen Altarblätter für Kirchen sowie durch seine Illustrationen: Das Leben Jesu, das Leben Mariä bekannt machte. Seit vielen Jahrzehnten gehört er als äußerst tätiges Mitglied der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, sowie auch zeitweise ihrer Vorstandschaft an.

Am 4. Juni feiert Professor Michael Kurz in Augsburg seinen 60. Geburtstag. Er ist einer der Vorkämpfer für eine neuzeitliche Kirchenbaukunst in Süddeutschland. Viele Jahre gehört er auch der Vorstandschaft der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst als Mitglied an.

Forschungen

GLOCKEN IM PREUSSISCHEN ORDENSLAND

In einem katholischen Sonntagsblatt Ostdeutschlands aus der Mitte des Februar 1936 stand in einem Artikel über „Romfreie katholische Kirchen in Deutschland“ zu lesen, daß auch heute noch manche Kirche nach dem Weltkriege nur noch eine einzige Glocke habe und daß aus mancher Orgel eine wüste Leere entgegengähne, falls sie nicht mit einem Vorhange verdeckt sei. Glocken und Orgelpfeifen



Phot. H. Schmölz, Köln

CLEMENS HOLZMEISTER: KATH. PFARRKIRCHE IN MÜNCHEN-GLADBACH. AUSSENANSICHT

mußten eben im dritten Jahre des Weltkrieges der Heeresverwaltung zur Verfügung gestellt werden.

Ach, diese Glocken auf unsern hohen Kirchtürmen oder auch niedrigeren Tragstühlen! Feierlicher Gottesdienst kann gar nicht gedacht werden, und ihre Klänge begleiten den Staubgeborenen von der Wiege bis zur Bahre. Ja, ihre Zungen trauern und klagen, jubeln und jauchzen, teilen mit uns Freude und Leid. Die ältesten von ihnen im alten Ordenslande Preußen erschienen noch ganz schmucklos ohne Inschriften, Halsbänder und jeden äußern Schmuck; dann wollten sie sich auch äußerlich mehr zur Geltung bringen und erschienen mit Zierat, ob schon gar wenige Sterbliche zum Studium dieses Schmuckes zur luftigen Höhe emporsteigen.

Wer etwa die auf Kirchenglocken angebrachten Inschriften in der Gegenwart mit jenen der Vergangenheit vergleichen wollte, würde nicht bloß einen Wandel in der Form, sondern auch beim Inhalt der Schrift wahrnehmen. In frühesten Zeiten findet man gewisse Wortgebilde und Teile von Bibelsprüchen. Ja, dieselben Inschriften tauchen an den verschiedensten Orten auf. Es würde zu weit gespannt sein, die Glocken des gesamten Deutschland in einem kurzen Artikel zu besprechen. An dieser Stelle soll ein kleiner Rundgang im alten Ordenslande Preußen genügen, wo die beiden Provinzialkonservatoren Dr. Bernhard Schmid von Westpreußen im Jahre 1917 und Professor Dr. Richard Dethlofsen von Ostpreußen im Jahre 1919 wertvolle Beiträge zur Glockenkunde herausgaben. Beide Werke führen den vorhandenen Glockenbestand in beiden Provinzen auf, der leider

durch die Errichtung des vielumstrittenen Korridors mit den alten Ordensstädten Thorn, Culm, Graudenz, Dirschau u. a. einen großen Teil des Glockengutes abschnitt...

Die ersten Glocken von bescheidenem Ausmaß wurden zweifellos aus Westdeutschland im Ordenslande eingeführt. Etwa um die Mitte des 14. Jahrhunderts tauchten größere Glocken von langgestreckter birnförmiger Gestalt auf, und eine der ältesten Glocken in Tiegenghagen im Freistaat Danzig hat in Wachsfaden-Großbuchstaben (Majuskeln) den Spruch O REX GLORIE CHRISTE VENI IN PACE. Eine andere Glocke in Bischöflich-Papau im Landkreise Thorn (heute Pommerellen) trägt die Inschrift: VOX MEA DULCE CANIT ET PAVCOS COVOCAT AD SE.

Die ältesten Glocken der früheren Provinz Westpreußen mit voller Abrundung an der Krone sehen bis auf das Haar genau so aus wie die Glocken in Bardowieck, Lüneburg, Merseburg u. a. Orten. Auch eine Glocke in Trunz im Landkreise Elbing hat die Inschrift O REX usw.

Im letzten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts und etwas früher werden die Inschriften durch Kleinbuchstaben (Minuskeln) verdrängt, und so zeigt eine Glocke in der Marienkirche zu Danzig die Inschrift:

hilff gott was ich beginne
das es ein gutt ende gewinne
ohn aller neyder danck
ao dni m ccc lxxx III.



Phot. H. Schmölz, Köln

CLEMENS HOLZMEISTER: KATH. PFARRKIRCHE IN MÜNCHEN-GLADBACH. INNERES

In demselben Gotteshause gibt es noch zwei Glocken mit Minuskelschriften, von denen eine lautet:
 hilf maria was ich beginne
 das is eyn gvt ende gewynne amen.

Diese deutschen Gebete sind an Stelle lateinischer Sprüche oder Gebete getreten. Im nahen Marienburg fand man um jene Zeit auf einer später umgegossenen Glocke die Inschrift:

EN EGO CAMPANA NUNQUAM DENUNCIO
 VANA
 LAUDO DEUM VERUM, PLEBEM VOVO,
 CONGREGO CLERUM

Nach und vor dem Friedensschlusse zu Thorn nach der Schlacht von Tannenberg am 15. Juli 1410 erschienen neben den Inschriften Jahreszahlen auf den Glocken, so in Preuschmark im Landkreis Elbing um 1403, in Thorn um 1411 und 1437, in Marienwerder um 1419. Die ersten Inschriften sind lateinisch und enthalten entweder den englischen Gruß Ave Maria gracia plena, oder das schon genannte Gebet O rex glorie usw. Seit 1400 treten auch deutsche Gebete und Sprüche allein oder mit lateinischen vereint auf, vor allem in der Fassung: „hilf Gott Maria berat“, zuweilen mit dem Zusatz: „hilf St. Anna selbdritt“, auch mit der Anrufung anderer Heiligen, wie Barbara, Katharina u. a.

Ein gar viel sagender Spruch befindet sich auf der im Jahre 1642 von Heinrich Baix gegossenen größeren Glocke in Dörbeck im Kreise Elbing, der den Leser sofort an Schillers Glocke erinnert. Die Inschrift lautet: „Pulsu meo non Defunctos plango Fulgura frango, Sanctos decoro, Mortuos recreo,

sed Coctus hominum convoco Funera honorifico.“ Ein gar vielfältiger Sinn mit Aufklärung vor Aberglauben.

Der ostpreußische Konservator leitet seine Beiträge zur ostpreußischen Glockenkunde mit dem Bemerkem ein, daß dieser Erdstrich sehr spät in die Geschichte eintrete. Erst die Eroberungszüge des Deutschen Ordens hätten das Land der abendländischen Gesittung erschlossen. Die Kunst, die der Orden im neuen Lande trieb, war ein selbständiger Zweig der Gotik, dieser deutschesten aller bisherigen Monumentalkunst. Die älteren Stilarten fehlen gänzlich im Ordenslande, und so gehören auch die ältesten im Lande noch erhaltenen Glocken dem gotischen Formenkreise an.

Man wird auch seinem Urteile zustimmen, daß man während der 53 jährigen Eroberung und Besiedelung des Landes recht weitgehend an die Zufuhr aus dem Reiche, als dem Mutterlande, angewiesen war. Glocken aus jener ältesten Zeit können aus naheliegenden Gründen natürlich im Preußenlande nicht nachgewiesen werden. Die ältesten drei Glocken zeigen Großbuchstaben, und die größte von ihnen als drittgrößte gotische Glocke Ostpreußens befindet sich in der Altstädtischen Kirche zu Königsberg mit der schon bekannten Inschrift: O REX GLORIE usw. Der Konservator vermutet in dieser Glocke das älteste Stück Ostpreußens, zumal die Kirche, der sie gehört, um 1265 gegründet worden ist. Leider ist diese Glocke sehr beschädigt und hat nur noch geschichtlichen Wert.

Die zweite kleinere Glocke in Fischhausen auf der Frischen Nehrung trägt die zweizeilige In-



Phot. H. Schmölz, Köln

CLEMENS HOLZMEISTER: KATH. PFARRKIRCHE CHRISTUS-KÖNIG IN CLEVE (RHEINL.). INNERES

schrift: „IN · NOMINE · DNI · XPI · UBI · HOC.“ Im Städtchen Bartenstein an der Alle finden wir die dritte Glocke dieser Art mit der wenig geschickten Schrift am Halse der Glocke „AVE MARIA LSB.“ An allen drei Glocken fehlen Jahreszahlen, und die Inschriften haben allein von allen ostpreußischen Glocken Großbuchstaben. Die älteste Glocke mit Jahreszahl hängt im Dachreiter des Rathauses zu Wormditt, die schon in Kleinbuchstaben den so häufig erscheinenden Friedenswunsch noch durch eine Zeitangabe und einen Heiligennamen erweitert wie folgt: o · rex · glorie · xpe · veni · cum · pace · anno · Domini · millesimo · ccc · lxxxiii † · Der Konservator bemerkt dazu, daß sie eine erste gotische Läuteglocke sei, die nicht von Anfang an für das Schlagwerk der Rathausuhr bestimmt gewesen sei.

Die älteste Glocke mit plattdeutscher Inschrift befindet sich am Rathause zu Braunsberg als echte

Schlagglocke und zugleich die erste mit einer deutschen Inschrift überhaupt. Wahrscheinlich ist sie von Anfang an für das Rathaus bestimmt worden, da ihre Inschrift ohne alle kirchlichen Beziehungen ist. Im Ganzen gibt es in Ostpreußen sechs Glocken mit plattdeutschen Inschriften. Von ostpreußischen Glockengießern seien Heinrich von Zvichel, Nickel Schmiedichen, der Meister der Hausmarke u. a. erwähnt. Glockengießer gab es in Königsberg, Elbing, Danzig und auch in kleineren Städten.

Von anderen deutschen Glockeninschriften seien noch angeführt: „Es kostet, Mensch, auch eine kleine Glocke umzugießen / In einer Zeit, da sehr bedrängt, auch sehr viel Tränen fließen. / Ach Herr, hilf, daß wir hierauf bald den edlen Frieden genießen.“ (Glocke in Eichhorn.) Eine besonders sinnige Inschrift zeigt die Glocke der Kirche des Städtchens Liebmühl im Kreise Osterode aus



Phot. H. Schmölz, Köln

K. G. VAN ACHEREN-BEUEL: TABERNAKEL IN DER
KATH. CHRISTUS-KÖNIG-PFARRKIRCHE ZU CLEVE

Getriebene Messingarbeit und vergoldet

neuester Zeit: „Die Lebenden zu nähren, / Die Toten zu ehren / Des Bösen Macht zu wehren / Gottes Ruhm zu mehren / Laß meine Stimme ich hören.“ Als mustergültige Glockeninschriften bezeichnet Dethlefsen die auf drei im Jahre 1878 gegossenen Glocken des Dorfes Jüdenberg, von denen eine hier wiedergegeben sei: „Zur Hilfe läut ich / Zur Andacht lad ich / Der Christen Chor; / Um Tote klag ich / Gebete trag ich / Zu Gott empor.“

Schließlich sei noch mitgeteilt, daß im Jahre 1917, im dritten Kriegsjahre, aus den drei ostpreußischen Regierungsbezirken Allenstein, Gumbinnen und Königsberg insgesamt 713 Glocken abgeliefert und 900 behalten wurden, von denen im erstern Falle auf die evangelische Kirche 427, auf die katho-

lische Kirche 253 und sonstige Kirchen 33 Glocken entfielen. Behalten wurden 633, bzw. 225, bzw. 42 gleich 900 Glocken. Daß aus katholischen Kirchen verhältnismäßig mehr Glocken abgeliefert wurden als aus evangelischen, erklärt sich daraus, daß die katholischen Gemeinden in erheblich größerem Umfange ihre alten Geläute durch neue ersetzt hatten, fügt Dethlefsen erläuternd dazu.

H. Mankowski, Danzig

Bücherschau

Die Klosterbibliotheken des Spätbarock in Österreich und Süddeutschland. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 17. und



Phot. I. Scherb, Wien

CLEMENS HOLZMEISTER: WIEN XIX, NEULANDSCHULE GRINZING, KAPELLE MIT ALTAR
Der Priester steht mit dem Gesichte gegen die Gemeinde. Vor dem Altartisch die Kommunionbank

18. Jahrhunderts von Gert Adriani. Verlag Styria, Graz, Wien, Leipzig 1935.

Die Betrachtung der spätbarocken Klosterbibliotheken Österreichs und Süddeutschlands, die Gert Adriani vorlegt, tut zunächst starke Wirkung allein durch die zwanzig photographischen Tafeln, die den abseitigen Gegenstand klösterlicher Bibliotheksräume vor das Auge rücken und ihn als eine ebenbürtige Erscheinung neben dem spätbarocken Kirchenbau vorstellen. Der Reiz der Photographien wird auch den fachlich minder beteiligten Leser anspornen, die wissenschaftliche Erklärung des Textteils kennenzulernen, eine Beschäftigung, die sich durch Entdeckungen und Erkenntnisse lohnt.

Gert Adriani schlägt in seinem Buch den typologischen Weg der Betrachtung ein, der dem Barock insgesamt als einem geschlossenen Stil wohl ansteht. Insbesondere war es hier gerechtfertigt, auf die individuelle Künstlergeschichte zu verzichten, weil sich für den Bibliothekbau des Spätbarock überpersönliche Normen gebildet hatten, die der auftraggebende Abt oder der Künstler wohl variieren konnten, die aber als Erfindung in das Unpersönliche der anonymen Stilbildenden Kräfte gelagert sind. Indem Adriani die Unterschiede zwischen dem Korridortypus, dem Saaltypus und dem Kuppeltypus, welche Klassifikationen ihm zu danken sind, aufführt, gelangt er neben den architektonischen Unterschieden zu regionalen Verschiedenheiten und eröffnet unter anderem die Ansicht eines bayerisch-schwäbischen Typs der Klosterbibliothek, dessen Emporengalerien weit in den Raum hineinstreben und auf Frei-

stützen lagern, so daß ihre barocken Kurven einen rechteckigen Raum auf bewegte Art verwandeln und durchleben. Adriani macht darauf aufmerksam, daß man in Bayern den Raum besonders empfindet, wenn man ihn körperlich modelliert, während man in Österreich den Raum in der reinen Größe anzuschauen liebt, eine Anmerkung, die auch für den Kirchenbau nachgedacht werden darf. Nach den klugen Analysen der Räume schaut Adriani vom Buch zum Regal, zur Wand und zum Verhältnis, in dem Buch, Regal und Wand sich gegenseitig binden oder sich abstoßen, je nach dem entwicklungsgeschichtlichen Augenblick, dem ein Bibliotheksbau angehört.

Die ikonographische Deutung der Deckengemälde kommt zu der Feststellung, „daß es nicht allein die aufgeregte, spätbarocke Phantasie ist, die sich in der Höhe auslebt, sondern daß diesen Gebilden ein sehr festes, philosophisches System zugrunde liegt, das seiner Struktur nach ein scholastisches ist“. Der Verfasser versäumt es nicht, zunächst einen Begriff der personellen und der handelnden Allegorie zu geben, um dann zu zeigen, daß neben einer Huldigungsallegorie auf die Habsburger in Wien, die dort nahelag, die Deckengemälde der Klosterbibliotheken einen alten scholastischen Gedanken von der Verbindung zwischen der Religion und der Wissenschaft darstellen, wobei die Wissenschaft die Dienerin der Religion ist. Heidnische und christliche Szenen stehen sich nicht etwa zufällig gegenüber, sie bedeuten vielmehr die nämliche allegorische Figuration in zwei verschiedenen Menschheitsstadien. Dieses Kapitel des Buchs bringt einen Nachtrag



Phot. Gunda Lexer, Solln b. München

CLEMENS HOLZMEISTER: KAPELLE IN NAUDERS, TIROL

zur allgemeinen Kenntnis der Ikonographie. Indem es in die Pläne einführt, die durch einen ganzen Bibliotheksaal hin walten, und nachweist, wie sich oft sogar noch die Aufschriften auf den Regalen fromm mit dem großen Gemälde der Zentralkuppel verbinden, nehmen wir eine großartige Totalität wahr, deren geistiger Pomp den ebenbürtigen Kern zum Pomp der Ausstattung abgibt. Teilweise unveröffentlichte zeitgenössische Briefstellen teilen uns mit, wie sich die Klöster um die Darstellung des Wissenschaftskosmos innerhalb der Religion mühten, und die treuherzige Kraft der Ausdrucksweise verfehlt nicht, kulturhistorische Sympathien wachzurufen.

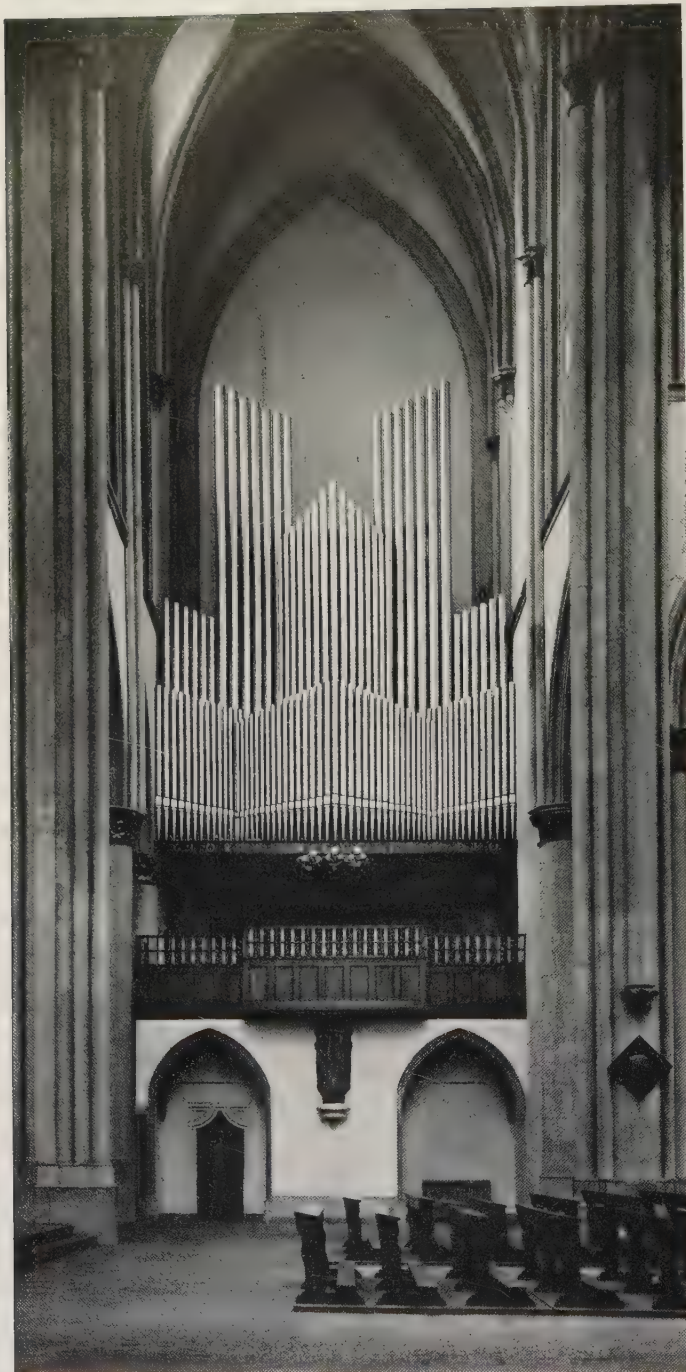
Wir haben zwar eine wissenschaftliche Darstellung vor uns, die allem genügt, was die Wissenschaft an Exaktheit, an vergleichendem Weitblick und hoher Kenntnis fordert. Allein die Fachwörter sind nicht gehäuft, die Unterscheidungen

geraten nicht ins Nebelhafte, der Laie wird nicht ausgeschlossen. Daß Vollständigkeit und Umsichtigkeit nicht Umständlichkeit sein müssen, ist neben dem kunsthistorischen Gewinn eine erwünschte allgemeine Lehre des Werks.

Ernst Kammerer

Theodor Hetzer, Tizian — Geschichte seiner Farbe. Vittorio Klostermann Verlag, Frankfurt a. M. 1935. 8°. 279 S., 12 Taf. Brosch. RM. 8.—, geb. RM. 10.—.

Dieses Buch darf Anspruch darauf erheben, als eines der bedeutendsten Werke genommen zu werden, die in der letzten Zeit über bildende Kunst erschienen sind. Aus mehr als zwei Jahrzehnten hingebender Beschäftigung mit dem Phänomen „Tizian“ hat der Verfasser ganz neuartige Erkenntnisse geschöpft. Jeder Leser wird viel Anregung und Freude bei der Lektüre haben. — Nur wenige kunstgeschichtliche Werke haben



Phot. H. Schmölz, Köln

CLEMENS HOLZMEISTER:
ORGEL IM DOM ZU ALTENBERG BEI KÖLN

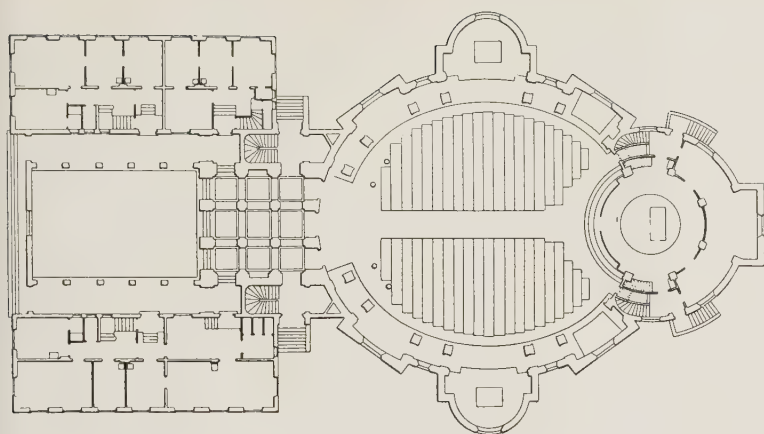
bisher die Farbe, das eigentlich Wesenhafte der Malerei, zum Hauptgegenstand der Betrachtung gewählt. Der Grund dafür liegt darin, daß Wirkung und Gehalt der Farben sich mit Worten kaum ausdrücken lassen. Diese Tatsache hat den Verfasser veranlaßt, weit auszuholen. „Vorgeschichte und Umwelt“ heißt der erste Teil

des Buches. In ihm wird die farbige Entwicklung seit Giotto unter berechtigter Berücksichtigung der Nordländer geschildert. Noch im 15. Jahrhundert hat man es nicht vermocht, die Farbwerte der einzelnen Bildbestandteile zur vollkommenen Einheit zusammenzufügen. Der Wandel vollzog sich um 1500. Nun erst wurde die Farbe „durchgeformt“ im Linearen wie im Räumlichen. Die Fähigkeit, „sie zu bewegen, sie an- und abzuweichen zu lassen“, bringt das Neue. Im zweiten Teil ist Tizians Farbe und ihre Entwicklung geschildert. Sein Schaffen ist in sechs Perioden aufgeteilt, von denen jede mit der übernächsten parallel läuft. Die erste, dritte und fünfte Periode erklärt der Verfasser als „weiblich, passiv, dem sinnlichen Reiz und der farbigen Schönheit nachgehend“, die drei andern als „männlich, aktiv und bestrebt, die Form neben der Farbe entschieden zur Geltung kommen zu lassen“. Mit diesen Beziehungen wird erklärt, wie sich jede Periode zur vorangehenden in Gegensatz stellt. Zugleich aber entrollt sich vor dem Leser der Aufstieg in Tizians Gesamtentwicklung bis zur unnahbaren Höhe seiner Alterswerke. Die Farbe Tizians ist nicht nur Hauptinhalt der Abhandlung, sie wird als Grundlage für das Wesen von Tizians gesamter Kunst genommen. Die anderen Bestandteile sind aber — besonders für den Altersstil — auch weitgehend herangezogen. Für den speziellen Fall „Tizian“ wie für die Kunstbetrachtung überhaupt wird jeder aus der Lektüre dieses tiefgründigen, ernsten Werkes Nutzen ziehen; auch der, der dem Verfasser nicht in allem folgen kann, wenn etwa die Synthese aus Rot und Blau nicht nur als Grundlage von Tizians Kolorit, sondern als Leitsatz des Farbbildes fast aller Maler der neueren Kunst erkannt wird, oder gelegentlich da, wo aus Tizians Farben philosophische Schlüsse auf seine Geistigkeit gezogen werden. — Im dritten Teil des Buches ist die Wirkung Tizians als farbigen Phänomens auf die Nachwelt geschildert. Über die großen Italiener und Niederländer des späten 16. und des 17. Jahrhunderts sowie über Velasquez ist viel Wesentliches ausgesagt. In meisterhaftem Stil ist dieses Buch geschrieben. Besonders die sprachliche Formulierung von Farbeindrücken ist vorbildlich.

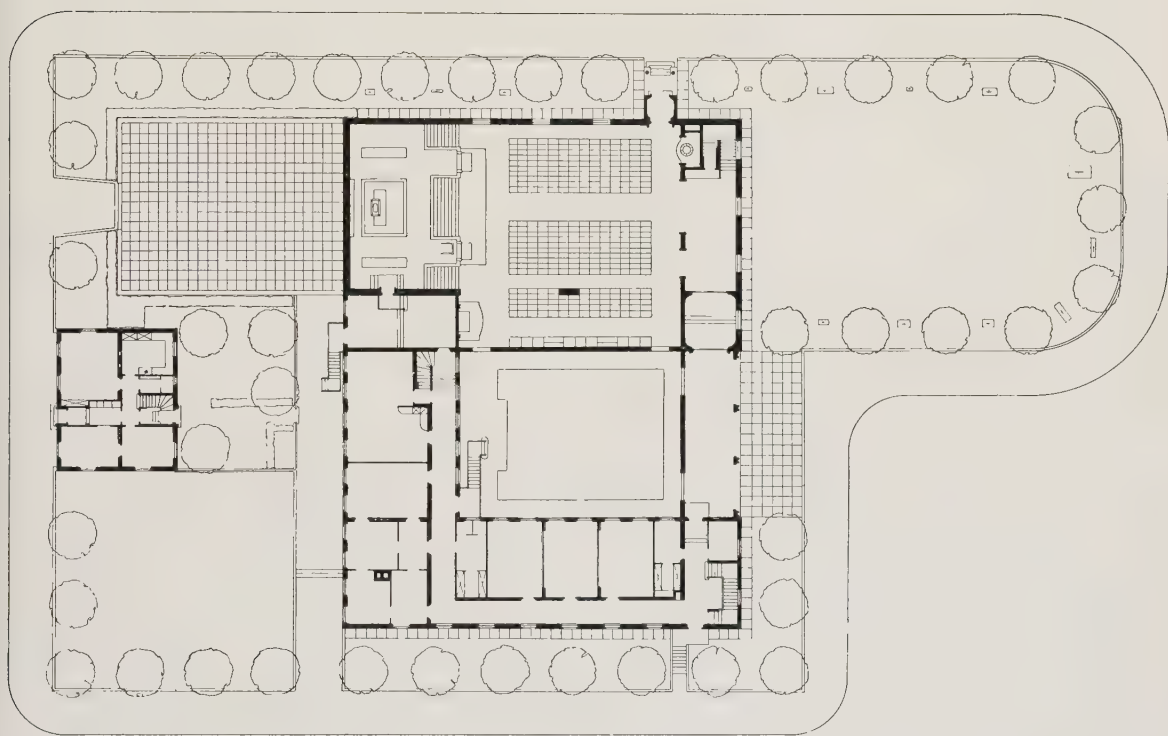
M. Goering

Arthur Burkhard, Matthias Grünewald. Cambridge Mass., Harvard University Press 1936, 123 S., 100 Abbild. auf Tafeln.

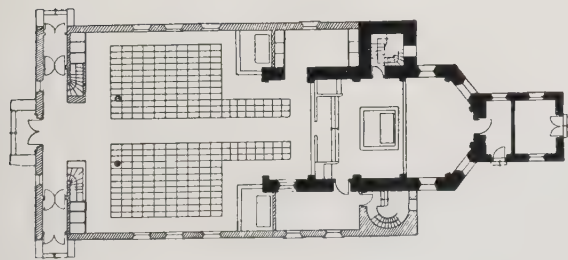
Das überragende Genie Grünewalds hat zum erstenmal eine gründliche Würdigung in englischer Sprache gefunden. Daß dem englisch sprechenden Publikum diese gewaltige Erscheinung deutscher



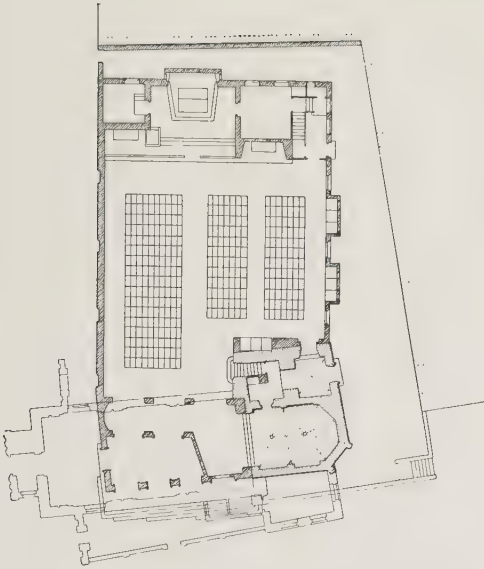
CLEMENS HOLZMEISTER:
GRUNDRISS VON BREGENZ-
VORKLOSTER



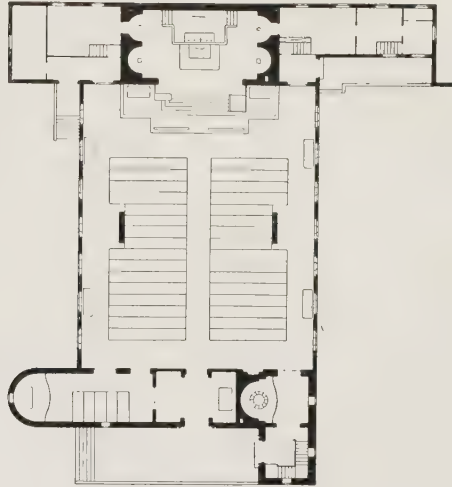
CLEMENS HOLZMEISTER: GRUNDRISS SEIPEL-DOLLFUSS-GEDÄCHTNIS-KIRCHE, WIEN



CLEMENS HOLZMEISTER:
GRUNDRISS ST. ANTON AM ARLBERG
SÄMTLICHE GRUNDRISSSE 1:300



MAUER BEI LAINZ



CLEVE, CHRIST-KÖNIG-KIRCHE

CLEMENS HOLZMEISTER: GRUNDRISSSE 1:300

mehr der Seele als dem Körper. Die menschlichen Formen hat er benutzt, um seelische Bewegung und um Gedanken auszudrücken. Wenn es seinen Absichten dienlich war, trug er keine Bedenken, mißgestaltete und deformierte Körper zu malen, selbst wenn die Form dadurch anatomisch unmöglich wurde. Das Ungewöhnliche zog er dem Alltäglichen vor, das Übersinnliche dem Abbild der Wirklichkeit. Besonderes Gewicht kommt dabei seinen Farbvisionen zu, die der Verfasser schon bei den Einzeluntersuchungen als Hauptfaktor seiner Kunst erkennt. Stilgeschichtlich ist Grünewald der letzte große Spätgotiker der deutschen Kunst, von Dürer und Holbein sich grundlegend unterscheidend. Aber er ist nicht nur der Erbe gotischer Tradition. Zugleich ist er der gewaltige Vorläufer des Barocks.

Außer einem Einleitungskapitel über das, was bisher über Grünewalds Leben bekannt geworden ist, und außer dem Katalog der Bilder und Zeichnungen hat der Verfasser seinem Buch noch ein 17 Seiten langes Verzeichnis sämtlicher Schriften beigegeben, die sich seit 1914 mit Grünewald befaßt haben. Es ist als Ergänzung der älteren Grünewaldbibliographien gedacht und berücksichtigt auch alle Artikel in Tageszeitungen. Leider ist auf kritische Stellungnahme verzichtet. — Das Buch ist mit guten Kupfertiefdrucktafeln reich ausgestattet. Zahllose Details aus den größeren Werken finden sich darunter, oft zu interessanten Vergleichen zusammengestellt. Die Kenntnis dieser einzigartigen Kunst zu verbreiten und gerade dem außerdeutschen Leser das Verständnis für sie zu vermitteln, erscheint dieses Buch in Text und Ausstattung trefflich geeignet. Möge es dazu beitragen, das Wissen von deutschem Geist und deutscher Kunst in der Welt zu vermehren.

M. Goering

F. Deshoulières, *Éléments datés de l'art roman en France*. 71 Seiten in 4° und 32 Tafeln. Paris 1936. Les Editions d'art et d'histoire. Preis 75 frz. Fr.

Vor sieben Jahren hatte F. Deshoulières, der beigeordnete Direktor der Société française d'archéologie, ein kleines Werk über die französischen Kirchen des 11. Jahrhunderts veröffentlicht. (*Les églises du XIe siècle en France*. Paris 1929. *La Renaissance du Livre*). Schon jenes für einen weiteren Leserkreis berechnete Werk offenbarte die exakte, kritisch sichtende und systematisch gliedernde Arbeitsweise des Verfassers, der in diesem neuen Werk sich an die zünftigen Kunsthistoriker wendet. Nicht eine Gesamtkunstgeschichte der französischen Romantik bietet das Buch. Es greift nur die sicher datierten Werke heraus, um so eine exakte wissenschaftliche Handhabe zur Einordnung der nicht datierten romanischen Bauwerke zu liefern. In einem ersten umfangreicheren Teil werden 48 datierte Kirchen der romanischen Zeit aus allen Provinzen Frankreichs in zeitlicher Folge kurz auf ihre Formelemente analysiert, beginnend mit der Abteikirche von Montiérender (970) bis zu der für Frankreich überraschendspäten Zisterzienserkirche von Valbenoite de Saint-Etienne (1220). Merkwürdigerweise fließen die Textquellen für die Datierung im zwölften Jahrhundert spärlicher als im elften; für die Provence sind sie überhaupt selten. Ein zweiter Teil gibt als Synthese die Charakterisierung der einzelnen Bauteile in chronologischer Schau. Die mittelalterlichen Quellen der Datierung und die neuesten Forschungen sind sorgfältig verzeichnet und verwertet. 17 Abbildungen im Text und 71 Aufnahmen auf 32 Lichtdrucktafeln liefern eine gewählte Illustrierung.

Rich. M. Staud

Handbuch der Orgelkunde von P. Winfred Ellerhorst. Verlag Benziger & Co., Einsiedeln 1936. 872 S., 545 Abb. Brosch. RM. 23.40, Ganzl. RM. 25.—

Schon seit Jahrzehnten bestand ein dringendes Bedürfnis nach einem alle einschlägigen Materialien umfassenden modernen Werk über die Orgelbaukunst. Gar selten sind die hervorragenden Werke eines François Bédos de Celles O. S. B.: „L'art du

facteur d'orgues", 4 Bände (1766—78), eines Joh. Gottlieb Töpfer: „Lehrbuch der Orgelbaukunst“, 4 Bände und Atlas (1855), M. Allihn: „Die Theorie und Praxis des Orgelbaues“ (1888) und M. Hamel-J. Guédon: „Nouveau manuel complet du facteur d'orgues“ (1849 bzw. 1903) geworden. Zudem haben sich aber seit dieser Zeit völlig neue Ansichten über Orgelbau siegreich durchgesetzt, indem wir bei den großen Meistern der Barockzeit in die Lehre gegangen sind. Dazu kommen noch die Erfindungen der Pneumatik und Elektrizität, die dem Orgelbau grundlegende Änderungen brachten.

Es ist begreiflich, daß immer wieder der Ruf nach einem neuen Lehrbuch der Orgelbaukunst laut wurde wie z. B. auf der „3. Tagung für deutsche Orgelkunst in Freiberg i. Sa., 2.—7. Okt. 1927“, wo dessen Schöpfung dem Arbeitsbereich der Orgelbausektion des damals neu gegründeten „Deutschen Orgelrates“ übertragen wurde¹⁾. Nunmehr hat P. Winfried Ellerhorst, davon unabhängig, in jahrelanger mühsamer und gewissenhafter Arbeit das „Handbuch der Orgelkunde“ geschaffen, das durch Inhalt und Umfang, Darstellung und Aufmachung von nun an zum Bedeutendsten in diesem Fache gehört.

Unabhängig von den glänzenden Begutachtungen, welche das Werk schon in Fachkreisen gefunden hat, sei hier vor allem auf die Gedanken und Abschnitte hingewiesen, die den Architekten und modernen Kirchenbauer interessieren müssen, so die Abschnitte: XI. Die Stellung der Orgel im Raum; XII. Der Aufbau der Orgel; XIII. Festigkeitslehre und Statik für die Orgelbautechnik; XIV. Das Orgelgesicht; XXIII b. Leitsätze über Orgelbau zuhanden der Architekten (ausgearbeitet auf dem Internationalen Orgelkongreß in Budapest 1930). Es steht also viel Beachtliches darin und es wäre nur zu wünschen, daß es auch be-

folgt wird. Wie oft kommt es vor, daß der Architekt selbstherrlich einen akustisch und orgelbautechnisch ungünstigen Platz für die Orgel bestimmt und unnachgiebig einen vom Standpunkt der Orgel und des Orgelbauers unmotivierten, ausdruckslosen, rein dekorativen Entwurf des Prospektes liefert. Darum muß von Anfang an auch ein Orgelfachmann, sei es ein amtlicher Sachverständiger oder ein Orgelbauer, beigezogen werden, um zur Lösung der Orgelfragen zweckdienlich zu beraten. Die moderne Orgelsachberatung hat auch die Gestaltung des Orgelbildes in ihren Interessenkreis aufgenommen. Und das mit Recht; nur der Orgelfachmann kann über die Größe der notwendigen Orgel sprechen und den Aufbau entwerfen. Der Orgelprospekt soll aber der sinngemäße und logische äußere Ausdruck des Orgelinnern und seiner einzelnen Werke sein. Dagegen ist die Ausführung der einzelnen Formen, des Stiles Sache des Baukünstlers. Sehr zu begrüßen sind die vielen Abbildungen von modernen Orgelprospekten, die zum Teil vom Standpunkt der Orgel ideal zu nennen sind, trotz aller modernen Aufmachung, und bestimmt Kunst sind.

Möge das Handbuch der Orgelkunde in diesem Sinne recht beachtet werden und beitragen, daß in Zukunft auf diesem Gebiete sich manches zum Besseren wendet. Die Orgel kommt in der Kirche an Bedeutung gewiß nicht an letzter Stelle, ja nach den Bestimmungen Pius X. und Pius XI. kommt ihr eine größere Bedeutung zu wie bisher.

Joseph Wörsching, Neuburg a. d. D.

Berichtigung

Zum Aufsatz „Das Glas des Abtes Waltho von Wessobrunn“ XXXII. Jahrg., Heft 4, S. 21 ff. Abt Waltho von Wessobrunn hat nicht von 1229 bis 1257, sondern von 1129—1156 regiert. Vgl. Hartig, Die oberbayerischen Stifte, S. 31.

AN UNSERE LESER!

Wir brauchen Euere Hilfe! Viele, die bisher unsere treuen Leser waren, können heute in der Zeit der wirtschaftlichen Umstellung nicht mehr sich das Geld für kulturelle und literarische Dinge am Munde absparen. Wir müssen dies aus vielen Zuschriften ersehen, besonders aus den Reihen der Jüngeren, die noch keine feste oder höher bezahlte Anstellung haben.

Und trotzdem dürfen wir ein für den deutschen Katholizismus und die deutsche Kunst arbeitendes Kulturorgan nicht herunterdrücken oder gar zugrunde gehen lassen. Wir müssen alles, was deutsche Qualitätsarbeit, deutsche Geistesarbeit, religiös fundiertes Gut heißt, erst recht schützen. Die Zeitschrift ist nicht eine Sache für sich, sie ist die ständig werbende Propagandaschrift für christliche Kunst, für den christlichen Künstler.

Helfen Sie uns, diese notwendige Propaganda zu erhalten und zu steigern.

Jeder Leser werbe in diesem Jahrgang einen neuen Abonnenten!

Der Verlag

Die Schriftleitung

Für die Schriftleitung verantwortlich: Dr. Georg Lill, München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2; Dr. Michael Hartig, München; Dr. Richard Hoffmann, München. — Für den Anzeigenteil verantwortlich: Karl Rexhausen, München. — D. A. I. Vj. 1936 3866 (zur Zeit ist Anzeigen-Preisliste Nr. 2 gültig). Verlag: Gesellschaft für christliche Kunst, Kunstverlag, GmbH., München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2. — Druck: F. Bruckmann AG., München.

Bezugspreis halbjährlich RM. 8.— franko; Einzelhefte RM. 1.75; Postscheckkonto München 1440.



JANINA BRONIEWSKA: MADONNA



Phot. A. Janczewska, Warschau

BUNSCH: CHRISTUS AM ÖLBERG

DIE NEUZEITLICHE KIRCHLICHE KUNST POLENS

Von X. JAN MORAWIŃSKI

Infolge des Mangels einer allgemein anerkannten Form, gewöhnlich Stil genannt, befindet sich die Kunst der Gegenwart in einem gewissen kritischen Stadium. Der moderne Künstler wird notgedrungen zum Suchenden, opfert ein groß Teil seiner Schaffenskraft dem Auffinden einer gemeinsamen Ausdrucksweise und büßt Energien ein, die unter andern Verhältnissen sein individuelles Können weit stärker aufleuchten lassen würden. Nun findet aber jeder Künstler, der nicht im ausgefahrenen Gleise schreiten will, seine eigene, von allen andern verschiedene Sprache, in der er sich mitteilen möchte. Nicht immer findet seine Art Anklang, nicht immer wird sein Werk verstanden. Oft bleibt es deshalb fremd, weil es nirgends klassifiziert, eingereiht werden kann. So kommt es, daß alles Neue entweder für gut oder insgesamt für schlecht angesehen wird, weil es eben gleicherweise fremd und unverständlich ist. Dieser Zustand ermöglicht keinen Kontakt zwischen Schöpfer und Abnehmer eines Kunstwerks, zwischen Künstler und Gesellschaft. Künstlerisches Schaffen und praktisches Leben gehen so aneinander vorbei.

Besonders schmerzlich zeigt sich dies in der kirchlichen Kunst. Hier schafft nämlich der Künstler für den Abnehmer. Sein Werk muß unbedingt innern Kontakt mit dem Beschauer finden. Es soll ja der gläubigen Seele beten helfen, kann also nicht in einer für sie unverständlichen Sprache zu ihr hinüberklingen wollen. Unter diesem Gesichtspunkt schätzt der Katholik das kirchliche Kunstwerk ein und klassifiziert es, wenn sich auch viele Künstler dadurch in ihrer Individualität eingeengt fühlen mögen und infolgedessen dieses Gebiet nicht gern betreten.

Dieser Zwiespalt tritt auch in der modernen kirchlichen Kunst Polens deutlich zutage. Individuell schaffen zwar viele Künstler religiöse Werke von tiefer Innigkeit und hohem formalen Wert; sie tun dies aber gleichsam für sich, ohne einen gemeinsamen Weg zu beschreiten. Ein Teil der Verantwortung für diesen Zustand trifft auch diejenigen kirchlichen Stellen, die der formalen Seite des künstlerischen Schaffens und ihren Erfordernissen man-

gelndes Verständnis entgegenbringen, ein übergebührlches Maß von Kritik an das Kunstwerk anlegen und dem Künstler, wenn auch ungewollt, wehetun.

Die sogenannte „Nachkriegszeit“ begann in Polen reichlich später als in andern Ländern Europas. Während andere Völker schon längst den Vorhang über die Kriegstragödie hatten fallen lassen und nun zum Vormarsch in die Kulturzukunft tief Atem schöpfen konnten, dauerte das blutige Ringen um Polens Existenz noch zwei lange Jahre an. Erst im Jahre 1921 beginnt die Zeit der Normalisierung. Aber auch da bleibt der größte Teil aller Kräfte dem Aufbau des auferstandenen Staates vorbehalten, und das künstlerische Schaffen muß notgedrungen einstweilen noch abseits stehen.

In den Vordergrund tritt zu allererst der Aufbau unserer durch den Krieg zerstörten architektonischen Schätze. Auf diesem Gebiet ist eine wahrlich imponierende Arbeit geleistet worden. Das amtliche Organ „Ochrona Zabytków Sztuki“ (Schutz der Kunstschätze) zählt 250 vollständig und an die 300 weniger ruinierte kirchliche Bauten auf, die von Grund auf wiederhergestellt wurden. Die hierbei tätigen Architekten verstanden es trefflich, sachliches Wissen und Kenntnis der kirchlichen Baukunst Polens zu vereinigen. Sie hielten an dem Grundsatz fest, das Möglichste vom alten Bauwerk zu retten und die notwendigen Ergänzungen im Einklang mit der allgemeinen Silhouette, wenn auch im neuzeitlichen Geist, anzubringen.

Gleichzeitig beginnt eine rege Baubewegung von neuen Kirchen. Die neuen Baupläne gehören ganz deutlich zwei Richtungen an. Zunächst einmal die „ältere Art“ der Vorkriegsarchitekten, die verschiedene pseudogotische, Renaissance- und Barockbauten angeblich in streng kirchlichem Sinne entwerfen, sowie die Schar der jungen, im modernen Geiste erzogenen Künstler. Heftige Kämpfe entstehen, scharfe Meinungsverschiedenheiten werden laut. Die maßgebenden, auf den Traditionen Le Ducs fußenden kirchlichen Stellen trennen sich nur ungern von der Pseudogotik und vom pseudoromanischen Stil und schauen mißmutig auf die neuerungssüchtigen Gelüste der Jugend, zumal sie ja von der älteren Generation in ihrer Haltung bestärkt werden. Andererseits werfen die „Jungen“ allzueifrig alles Bisherige beiseite und schütten natürlich das Kind mit dem Bade aus. Als ihren Grundsatz verkündigen sie zwar die Zielstrebigkeit und Zweckmäßigkeit des Bauwerks, geben sich aber gerade bei den Kirchenbauten oft gar nicht die Mühe, sich in die kirchliche Tradition, in die Form der Gottesverehrung und den Geist der Liturgie hineinzufühlen.

Infolge des Aufeinanderprallens beider Richtungen kommt es zu verschiedenen, manchmal sogar recht eigenartigen Mißverständnissen. So rief die Erklärung eines Kirchenfürsten, die Architekten entwürfen Kirchenbauprojekte nach Art von Fabrikhallen, große Entrüstung unter den Baumeistern hervor. Sie vergaßen nur, daß ja noch vor 20 Jahren ihre Kollegen Fabrikhallen und Bahnhöfe nach kirchlichem Muster entwarfen.

Die Zeit arbeitet jedoch für die jüngere Generation. Die letzten Jahre brachten eine wesentliche Entspannung, ein Beisetreten der Anhänger des ungesunden formalen Traditionalismus, zugleich aber auch eine Besinnung des allzu scharfen und dabei wenig tiefgründigen neuen Kurses mit sich. So entstanden neue, tiefdurchdachte Projekte, die deutlich einen eigenen Stil erkennen lassen. Ihre Schöpfer haben sich bereits in die Tradition der Kirche und ihren Geist hineingefühlt und erobern stetig die Anerkennung immer weiterer Kreise der Geistlichkeit, so daß augenblicklich kein Pseudostil mehr zur Aufführung kommt. Alle kirchlichen Neubauten weisen den Willen nach einem gesunden modernen Stil auf.

Öffentlich anerkannt wurde diese Richtung beim Wettbewerb um die Ausführung der monumentalen Kirche der göttlichen Vorsehung, deren Errichtung einem Gelübde des polnischen Volkes entspringt. Der erste Preis und die Ausführung des Baus wurde dem Architekt Pniewski zuerkannt. Sein Projekt ist entschieden neuzeitlich, dabei aber von monumentaler Einfachheit, einheitlich in der Komposition sowohl hinsichtlich der harmonischen Abwägung der Massen wie auch in der Ausarbeitung des Plans (Abb. S. 291). Durch klare Auffassung wie durch eine schöne kompositorische Gesamtwirkung zeichnet sich ebenfalls desselben Architekten Entwurf der im Bau befindlichen Hafenbasilika in Gdynia aus (Abb. S. 292).

Dem kirchlichen Bauwesen widmet sich besonders Architekt K. Jakimowicz, dem überdies noch das Verdienst gebührt, daß er als erster den Widerstand und die Unlust der maßgebenden Stellen überwand und neuzeitliche Entwürfe in die Tat umzusetzen verstand. Seine Kirche der „Muttergottes vom Siege“ in Warschau ist bereits erbaut (Abb. S. 293). Gegenwärtig gehen seine Entwürfe der Theresenkirche in Warschau und in Tarnów (Abb. S. 294)

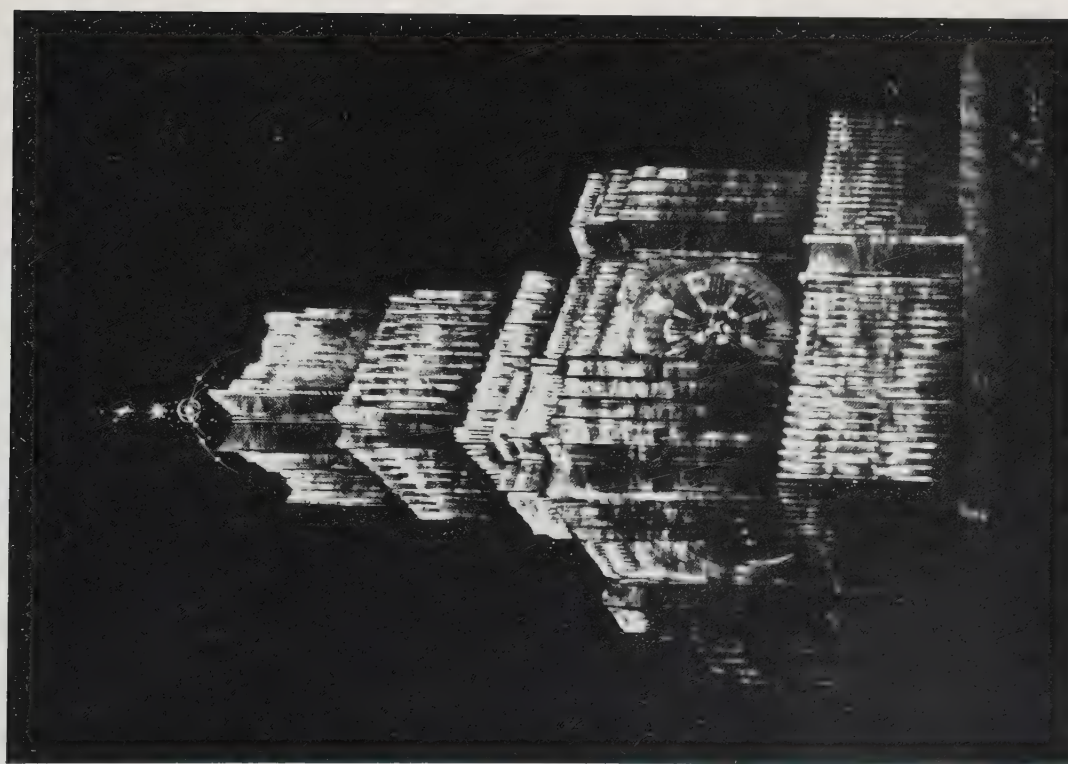


Photo-Plat, Warschau

BOHDAN PNIEWSKI: DIE KIRCHE DER GÖTTLICHEN VORSEHUNG IN WARSCHAU. AUSSEN- UND INNENANSICHT. ENTWURF

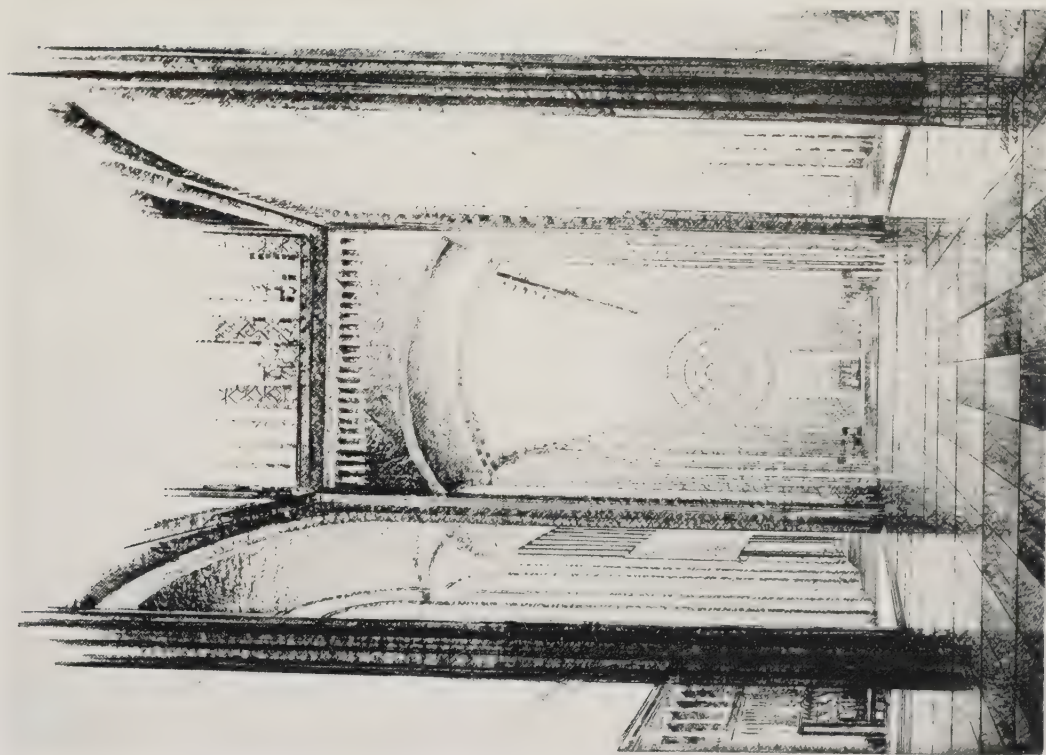


Photo-Plat, Warschau

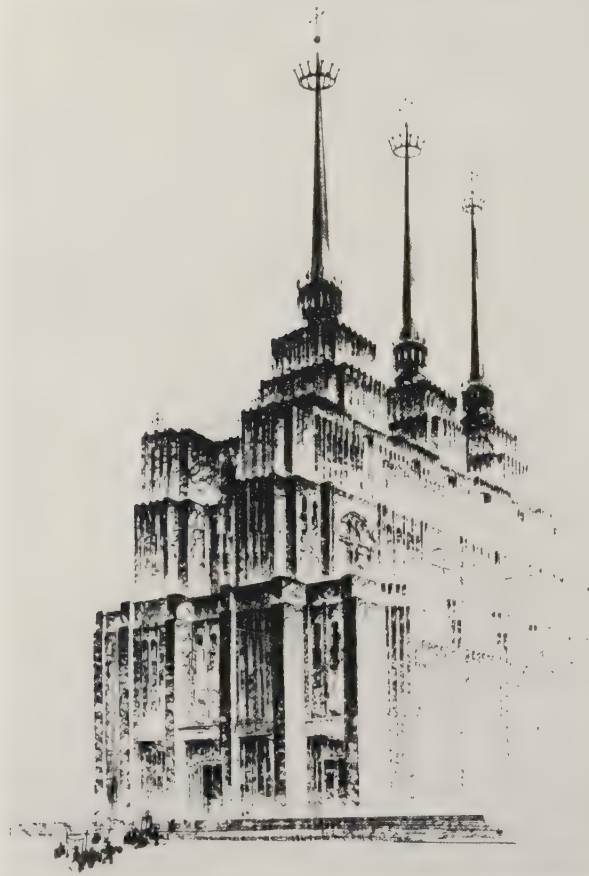


Photo-Plat, Warschau

BOHDAN PNIEWSKI: KIRCHE IM HAFEN GDYNIA
(GDINGEN). ENTWURF

der Vollendung entgegen. Beide Kirchen zeichnen sich durch feinabgewogenes Maßhalten in der Anwendung traditioneller Werte und neuzeitlicher Errungenschaften aus.

Überaus rührig und fruchtbar ist Z. Gawlik, dessen gemäßigt moderne Projekte bereits vielfach realisiert worden sind.

Architekt L. Wolski schuf ein überaus gelungenes Projekt der Kirche zu Otwock, die eben jetzt fertiggestellt wird. In Warschau erstand die neue Kirche der Redemptoristen, deren Innenstruktur von Architekt Marzyński sehr glücklich gelöst worden ist (Abb. S. 295). Leider haben die Architekten S. und B. Brukalscy trotz trefflicher Realisierung eines Dorfkirchenprojekts (1924, Abb. S. 296) dieses Gebiet verlassen. Eine große Anzahl Kirchen von edler, wenn auch weniger origineller Form schufen die der älteren Generation angehörenden Architekten O. Sosnowski, Z. Mączyński und Fr. Mączyński.

Die Realisierung von Projekten, die sich auf neue Errungenschaften der Architektur stützen, sowie die Schaffung eines neuen, heute bereits vorherrschenden kirchlichen Stils ist das alleinige Verdienst der Architekten, die durch gründliches Studium, Beharrlichkeit und theoretische Auseinandersetzungen der neuen Richtung eine gebührende Stellung zu erringen wußten. Leider beschränkt sich die Rolle des Architekten zumeist noch auf die Ausarbeitung des Entwurfs und die Aufsicht bei der Bauausführung. Nach Vollendung des Baus ist seine Aufgabe beendet. Es naht der Augenblick, da das Kircheninnere entsprechend ausgestattet werden muß. Da sind gewöhnlich die Geldmittel schon völlig erschöpft, wenn nicht gar bedeutende Schulden auf dem Neubau lasten. Die Kirche wird dann mit Bildwerken „geschmückt“, die aus sogenannten freiwilligen Gaben und Stiftungen stammen, einer fachlichen Aufsicht jedoch nicht unterliegen. Gewöhnlich handelt es sich um schablonenhafte

KOŚCIÓŁ MATKI BOSKIEJ ZWYCIĘSKIEJ W WARSZAWIE NA KAMIONCE



Photo-Plat, Warschau

KOŚCIÓŁ MATKI BOSKIEJ ZWYCIĘSKIEJ W WARSZAWIE NA KAMIONCE

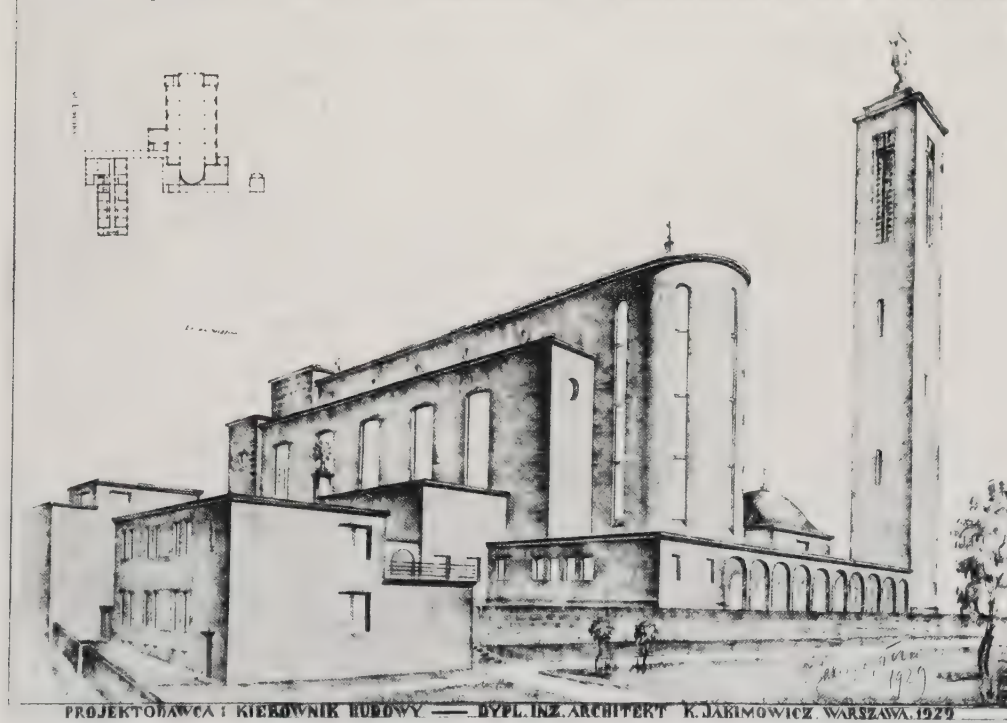


Photo-Plat, Warschau

KONSTANTY JAKIMOWICZ: KIRCHE DER MUTTERGOTTES VOM SIEGE IN WARSCHAU
AUSSENANSICHTEN UND GRUNDRISS



KONSTANTY JAKIMOWICZ: HERZ-JESU-KIRCHE IN TARNÓW
AUSSENANSICHT, MODELL

Dutzendware, die von ausländischen Fabriken nach Polen eingeführt wird. So kann man oft mit Entsetzen feststellen, daß eine neue Kirche von edlen architektonischen Linien durch unmögliche Öldrucke und fabrikmäßig hergestellte „gotische“ oder „romanische“ Altäre mit sentimentalischen Gipsheiligen verunstaltet wird.

Daraus ergibt sich von selbst die Notwendigkeit eines innigen Zusammenwirkens von Baumeister, Bildhauer und Maler bei der Bearbeitung des Kirchenbauprojekts; d. h. Architektur, Skulptur und Malerei müssen gleichzeitig und von vornherein zielgemäß ans Werk gehen, wenn sie ein einheitlich geschlossenes Ganzes schaffen sollen. Leider wird diese Notwendigkeit bei uns noch wenig anerkannt, und selten sieht man den Architekten vereint mit dem Bildhauer an den neuen Plänen arbeiten. Infolgedessen gehen die Bildhauer ihre eigenen Wege. Sie schaffen eben nicht für genau bestimmte architektonische Verhältnisse, bei denen die Skulptur ihre durch Ort und Bestimmung genau umschriebene Aufgabe zu erfüllen hätte, sondern tun es ohne festumrissenes Ziel. Das so geschaffene, sonst vielleicht vortreffliche Kunstwerk steht nun in der Werkstatt des Bildhauers und harret des Abnehmers, der es oft in die unmöglichste Situation hineinzwängt oder dort aufstellt, wo Raum und Umgebung etwas ganz anderes erfordern. So kann die Skulptur ihren Wert verlieren und bei dem Beschauer ernste Bedenken auslösen. Dem Werk und seinem Schöpfer geschieht dadurch Unrecht.

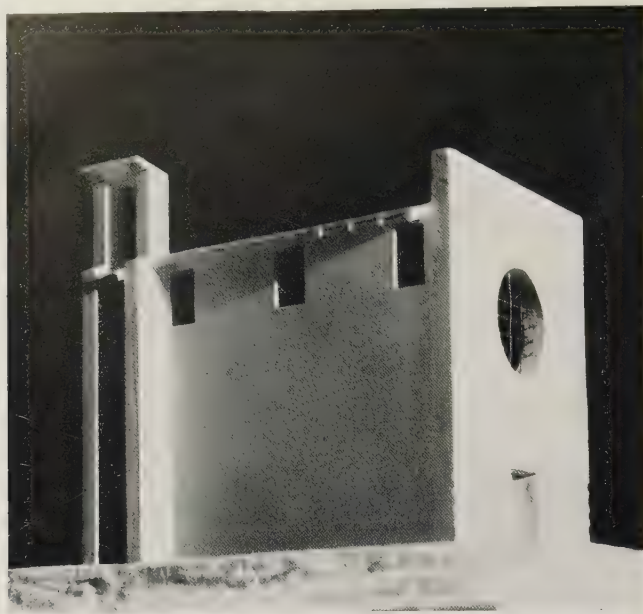
Der älteste Bildhauer der Jetztzeit, der eigentlich schon der vergangenen Epoche angehört, ist Professor Xavery Dunikowski. In seinem Entwicklungsgang durchmaß er, was Inhalt und Form betrifft, ganz verschiedenartige Etappen. Letztlich wandte er sich der religiösen Bildhauerei zu. Die Anregung dazu gab ihm der Wettbewerb um die Ausführung der Bild-



STANISŁAW MARZYŃSKI: REDEMPTORISTENKIRCHE IN
WARSAU. INNENANSICHT DES LANGHAUSES

hauerarbeiten bei der Ausschmückung des schlesischen Priesterseminars und der Jesuitenkirche in Krakau sowie des im Bau befindlichen Kattowitzer Domes. Für das schlesische Priesterseminar schuf er einen Zyklus von Flachreliefs der vier Evangelisten, die vortrefflich in den rechteckigen Raum hineingestellt sind (Abb. S. 297). Voll künstlerischer Strenge und Einfachheit, weisen sie auch nicht eine Spur von „Barockismus“ auf. Ausdrucksvolle Denkerstirnen neigen sich voll ernster Sorge über das Buch des Lebens. Durch denselben majestätischen Ernst zeichnen sich seine Skulpturen der Jesuitenkirche, sowie der Kirche in Wawer aus (Abb. S. 299). Dunikowski versteht eben die monumentale Bedeutung der Skulptur und ihre architektonische Verbundenheit. Dieser architektonischen Funktion seiner Bildwerke kommt ein meisterhaftes Ineinandergreifen der Linien und Flächen zustatten, das dem inneren Ausdruck und dem religiösen Inhalt nicht den geringsten Abbruch tut. Alle seine Entwürfe entstehen gelegentlich der Ausführung der Gawlikschen Projekte.

Aus denselben architektonischen Motiven heraus schafft der Bildschnitzer Professor Jan Szczepkowski, dessen Lieblingsgebiet die Ausschmückung kirchlicher Holzbauten ist, die bekanntlich in Polen eine überaus reiche Tradition besitzen. Seit jeher auf diesem Gebiete tätig, schuf er seine eigenen, von allen andern verschiedenen Formen und Gesetze, die man schon als eigenen Stil ansehen könnte. Seine Art wächst ursprünglich aus der polnischen Volksschnitzkunst hervor, die Szczepkowski innig lieb gewann, durch emsiges Studium vertiefte und zu künstlerischer Höhe emporhob. Zu seinen schönsten Schöpfungen gehören der Innenraum einer Kapelle, 1925 auf der internationalen Pariser Kunstausstellung preisgekrönt und der für die Echalenser Kirche (Schweiz) ausgeführte Hauptaltar. Beide Werke überraschen durch ihre Technik, Form und Material und erreichen infolge des harmonischen Zusammen-



BARBARA UND STANISŁAW BRUKALSCY: FABRIKKAPELLE
MODELL

wirkens dieser drei Faktoren hohe Ausdruckskraft (Abb. S. 300 und 301). Material ist die gewöhnliche polnische Kiefer; Technik — scharfe und gerade Schnitte, die gegenseitig sich durchdringende Flächen entstehen lassen, auf denen Licht und Schatten, eigenartig verteilt, ungewöhnliche Wirkungen hervorrufen. Die Komposition hinwieder ist überaus einfach und logisch. Dabei ist sie — wie bei allen hochwertigen Kunstwerken — doch vornehm. Selbstverständlich finden die Werke Szczepkowskis bei der heutigen, durch Fabrikand hervorgerufenen Ungeschmacksrichtung noch nicht volles Verständnis.

Jedoch wirkt seine bewußt erzieherische Tätigkeit bereits auf immer weitere Kreise vorteilhaft ein.

Zofja Trzecińska Kamińska widmet sich seit einigen Jahren beinahe ausschließlich der religiösen Bildhauerei und kann bereits auf ein gut Stück ernster Künstlerarbeit hinweisen. Fortschrittlich eingestellt, eignet sie sich die formalen Errungenschaften der modernen Technik an und arbeitet sehr skrupulös an ihren Werken, die sie in eine möglichst reine und edle Form kleidet. Dabei ist sie um die Tiefe des Inhalts voll bedacht, so daß ihre Kunst geradezu das Gepräge schmerzlichen Ringens um den Inhalt aufweist. Am besten zeigt sich dies an zwei ihrer früheren Holzskulpturen, der schmerzhaften Gottesmutter und dem Ecce-Homo, die in ihrer erschütternden Ausdrucksweise an die Spätgotik anklingen. Den höchsten Ausdruck eigener Form und tiefen, wenn auch stillen Inhalts erreichte sie in ihrer Verkündigungsmadonna (Abb. S. 299), die ungewöhnlich scheu und zurückhaltend der Form nach, dabei aber inhaltlich voll Einkehr und Gebet ist. Die neueren Schöpfungen der Kamińska weisen bereits eine schematisierte Form auf, die durch ihre kompositorische Korrektheit nicht mehr an die Ausdruckskraft ihrer früheren Werke heranreicht (Abb. S. 299). In dem Bestreben, der Flut der wertlosen Fabrikabgüsse Einhalt zu tun, eröffnete sie eine eigene Werkstatt von Kirchenskulpturen und schuf einige Heiligenfiguren sowie die Kreuzwegstationen, die inhaltlich wie formell zweckentsprechend sind.

Einige sehr gute religiöse Skulpturen schuf Professor Romuald Zerych, dessen hl. Franziskus von Assisi (Abb. S. 303) den Preis der Stadt Warschau erhielt. Zerych schuf überdies einige Madonnenstatuen in Terracotta und vor allem den Denkmalsentwurf des „Wunders an der Weichsel“ mit seinem gigantischen Christus. Seine Arbeiten weisen das Bestreben auf, der neuen formalen Richtung zu folgen, wobei er eine weitgehende Vereinfachung und Synthetisierung von Linien und Flächen durchführt. In seinen früheren Werken tat er dies mit edlem Maß, erreichte ein hohes ideelles Niveau und wurde dem kirchlichen Geist vollaufgerecht. In seinen neuesten Arbeiten jedoch, wie z. B. in der letzten Darstellung des hl. Fran-



XAVERY DUNIKOWSKI: RELIEF DES EVANGELISTEN MARKUS FÜR DAS SCHLESISCHE PRIESTER-SEMINAR IN WARSCHAU

ziskus, werden diese Vereinfachungen zu selbstherrlich, töten jeglichen Inhalt, und zwar nur zugunsten irgendeines rein formalen Problems, das überdies noch für die Skulptur als solche völlig belanglos ist. Solch ein Werk spricht deshalb höchstens den technischen Fachmann an; dem gewöhnlichen Beschauer gegenüber bleibt es stumm wie eine Gleichung mit zuviel Unbekannten.

Der Bildhauer Henryk Kuna tritt selten an religiöse Themen heran; jedoch weisen zwei seiner Christusfiguren (Abb. S. 302) ein hochklassiges Können auf. Eine edle und auf besten Traditionen fußende Form hilft hier dem Künstler trefflich, Inhalt und Intention nahezu bringen.

Antoni Miszewski schuf das Projekt zu einer Kolossalstatue des Gekreuzigten (Abb. S. 298), die an der Vorderfront einer monumentalen Kirche angebracht werden soll. Dieses Werk weist deutlich das architektonische Denken des Bildhauers auf, der seine Skulptur vorzüglich der Linie des Baus anzupassen versteht. Die Gestalt des gekreuzigten Christkönigs soll die Vertreter aller nationalen Stände und Berufe umfassen und segnen, die sich auf dem beiderseitigen Fries zu ihm nahen werden.

Sehr gute Erfolge erzielte Janina Broniewska, indem sie in ihren Madonnengestalten auf edle Weise die Elemente der Volkskunst sublimierte. Besonders die sogenannte „Immaculata Conceptio Masoviensis“ (Abb. S. 302) birgt infolge der Einfachheit der angewandten Mittel einen kräftigen und tiefen Gebetswert in sich und ist ein durchaus religiöses und kirchliches Kunstwerk. Die andere Madonna (Kunstdrucktafel) wirkt dagegen etwas weltlich; auch ist sie der Form nach unvollendet. (Kopf und Hände des Jesuskindes.)

Fast ausschließlich der religiösen Kunst widmet sich der Krakauer Bildhauer Karol Hukan. Da aber seine Arbeiten eher der vergangenen Epoche des Impressionismus angehören, so widmen wir ihnen keine weitere Besprechung. Dasselbe gilt für die Skulpturen von Jan Raszka, der Gebrüder Langmann sowie Marcin Rożek, die weit über Durchschnitt korrekt sind, als neuzeitlich aber nicht angesprochen werden können.



Phot. A. Wojciechowski, Warschau

ANTONI MISZEWSKI: MONUMENTALKRUZIFIX

Während die religiöse polnische Architektur und Bildhauerei an eine gute Tradition der Vorkriegsjahre nicht anknüpfen konnte, findet bei uns die religiöse Malerei unter der älteren Generation wahrlich gediegene Lehrmeister. Die immer noch lebensprühende und durchaus moderne Art Stanisław Wyspiański's hat auch den heutigen Künstlern sehr viel zu sagen. Wyspiański, der nicht fragmentarisch und abrupt dachte, sondern mit sicherem Blick die Gesamtheit des Kirchenbaus und die malerische Wirkung des Inneren umfaßte, sowohl Polychromie wie das Farbenspiel der Kirchenfenster miteinbeziehend, wirkt auch heute noch vorbildlich.

Wenn auch bereits 1907 verstorben, bleibt er doch potentiell mit den Bestrebungen der heutigen Generation innig verbunden. Die Art, wie er die Ausmalung der Krakauer Franziskanerkirche durchführte und sie mit Glasgemälden schmückte (vgl. Abb. S. 304), wird noch fürderhin Lehrbeispiel für die Kirchenmaler bleiben.

Ebenso weist der verstorbene Maler Jacek Malczewski, ein Künstler von ungewöhnlicher Tiefe, in seinem Ringen um den Ausdruck alle Merkmale der neuen Zeit auf (Abb. S. 306). Seine Bilder sind aller ungesunden Versteinerung und allen noch heute anerkannten Formalakzessorien der Renaissance abhold, sprechen ihre eigene Sprache und weisen einen klaren, straffen Inhalt auf.

Der älteren Generation gehört gleichfalls der noch lebende Prof. Józef Mehoffer an, dessen Werke viele alte und neue Kirchen Polens schmücken. Sein Stil zeichnet sich durch die Auswahl der Motive, ihre formale Darstellung und Koloristik aus. Seine Heiligen und Engel sind eigentlich dem Volksleben entnommene, weit hergeholte, wenn auch veredelte Gestalten (Abb. S. 306). Kräftig wirkt seine helle, intensive Farbensetzung. Doch sind seine Polychromien zu autonom und stehen nicht immer mit der Innenarchitektonik und ihrem



ZOFJA TRZCIŃSKA-
KAMIŃSKA: MUTTER-
GOTTES



XAVERY DUNIKOWSKI: HL. MÖNCHE
AM PORTAL DER JESUITENKIRCHE
IN KRAKAU



Phot. A. Janczewska, Warschau
ZOFJA TRZCIŃSKA-
KAMIŃSKA: ANNUN-
ZIATA

Charakter im Einklang. Weit größere Erfolge erzielte Mehoffer in seinen Kirchenfenstern, die er mit vorzüglicher Kenntnis ihres Charakters und ihrer Technik komponiert. Die Glasgemälde des Freiburger Doms (Abb. S. 305), die er auf Grund des ihm zugeteilten ersten Preises ausführte, brachten ihm Weltruf ein.

Der ausschließlich der religiösen Kunst ergebene Maler Jan Henryk Rosen jr. wurde der Liebling der öffentlichen Kunstmeinung Polens durch die Polychromierung der armenisch-katholischen Kathedrale in Lwów. Hier schuf er ein Werk von gewaltigem religiösem Wert und Gefühl. Das in dunklen Tönen gehaltene Dominnere ist durch alte, den armenischen Bilderhandschriften entnommene Motive belebt, die eine größere Anzahl von evangelischen und hagiographischen Kompositionen umrahmen. In diesen Gemälden zeigt sich die überragende Kultur des Künstlers, der durch gründliches Studium tief in den Geist der alten christlichen Ikonographie eindrang. Alle Kompositionen sind der Idee nach gründlich durchdacht und weisen in allen Einzelheiten das Verständnis christlichen Geistes auf, für den Rosen stets den entsprechenden Ausdruck findet (vgl. Abb. S. 309). Nicht mit Unrecht gilt er als der Dogmatiker unter den polnischen Malern. Der Form nach weisen seine Werke etwas von der mittelalterlichen Miniaturmalerei mit dem Reichtum all ihrer Kunstakzessorien auf. Es war gewiß eine verdiente Ehrung für Jan Henryk Rosen, als ihn der Hl. Vater nach Castel Gandolfo einlud, dessen Kapelle er mit den beiden Gemälden „Die Verteidigung Czenstochaus“ und „Das Wunder an der Weichsel“ schmückte. Des weiteren malte er die Kapelle am Kahlenberg bei Wien anlässlich des denkwürdigen Jubiläums der Befreiung Wiens durch Jan Sobieski.

Von der jüngsten Generation sind wohl am meisten die in dem „Bractwo św. Łukasza“ (St.-Lukas-Bruderschaft) vereinten Künstler berufen, die religiöse Malerei Polens neu zu befruchten. Sie fassen ihre Kunst im Sinne der alten Meister, d. h. als Fachwissen auf, das man besonders von der technischen Seite her beherrschen muß. Der Maler muß gediegenes Wissen aufweisen und darf sich nicht der Effekthascherei bedienen, die doch nur seine schöpferische Unfähigkeit verbergen soll. Des weiteren geht es ihnen besonders um den Inhalt, der ja



JAN SZCZEPKOWSKI: TEIL EINES HOLZSCHNITZALTARES

eigentlich erst den Wert des Bildes garantiert und den Kontakt mit dem Beschauer herstellt. Es besteht die begründete Hoffnung, daß die St.-Lukas-Bruderschaft sowohl die Künstlerwelt wie auch die kirchlichen Stellen nach und nach für sich gewinnen wird.

Dieser Richtung gehört vor allem Antoni Michalak an, ein Maler von entschiedenem Schöpfungstalent. Was die Form betrifft, weist er überragendes technisches Können auf, sowohl durch kühne Zusammenstellung und entsprechenden Auftrag der Ölfarben wie auch durch originelle, niemals banale Komposition. Die Architektonik seiner Kompositionen, die sich in der trefflichen Anordnung von kompakten Massen und Linien, in der Verteilung von Licht und Schatten kundgibt, die ungewöhnliche Tiefe des Ausdrucks, sowie eine gewisse Kühnheit und Neuzeitlichkeit in der Auffassung des Themas — all dies verleiht seinen Gemälden wirklich großen Wert. Und da diese hochstehende Form besonders geeignet ist, den Gedankeninhalt zu vermitteln, so sind seine Bilder wie geschaffen, die Gläubigen in den Kirchen zum Gebet anzuregen und mächtig auf sie einzuwirken (Abb. S. 307).

Derselben Bruderschaft gehört Pia Górska an, eine Malerin von hoher künstlerischer Kultur, deren Bilder sich durch innere Sammlung auszeichnen. Ihre ersten Gemälde tragen

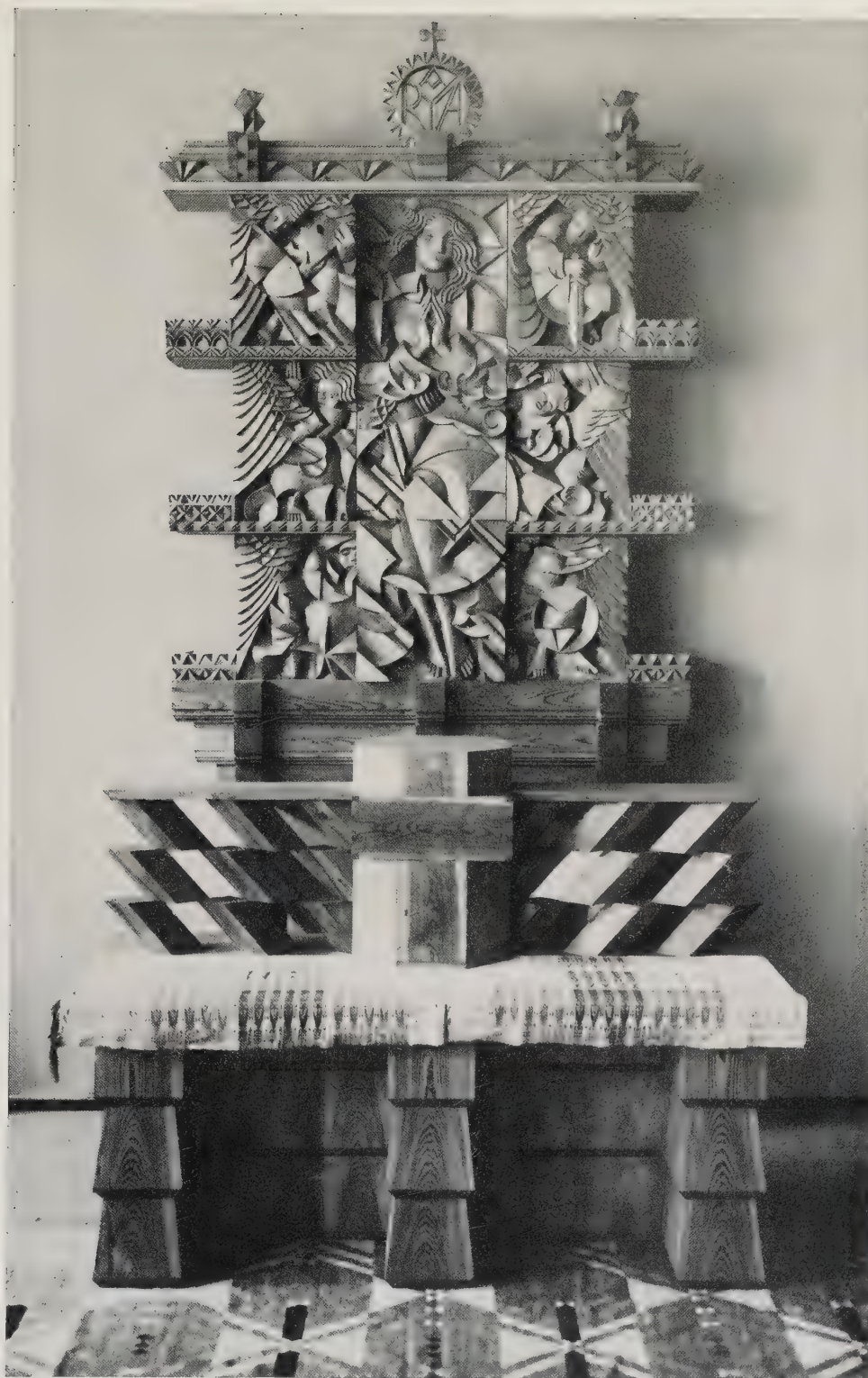


Photo-Plat, Warschau

JAN SZCZEPKOWSKI: HOLZALTAR (1925)



Phot. A. Janczewska, Warschau
HENRYK KUNA, SCHMERZENSMANN



Phot. Jan Wolyński, Warschau
JANINA BRONIEWSKA: MUTTER-
GOTTES VON MASOVIEŃ

das Gepräge eines gewissen Formalklassizismus an sich, der seinen Grund in der emsigen Bearbeitung der technischen Seite hat. Später weist sie eine weit größere technische und auch koloristische Freiheit auf, was ihr die Möglichkeit gibt, feinere Wirkungen innigeren Ausdrucks zu erzielen. So erweckt ihr Bild „Die Flucht nach Ägypten“ (Abb. S. 308) in seinem naiven Exotismus den Eindruck einer wundersamen Zauberwelt.

Durch sein Altarbild „Madonna“ löst Jan Zamoyski das Problem neuzeitlicher Auffassung des unmittelbaren Kultes, indem er zwar an die hieratische Form der „Hodigitria“ anknüpft, aber in der Darstellung des Themas und der Mariengestalt selber den modernen Menschen zu Worte kommen läßt. Im Gegensatz zu ihm streift Włodzimierz Bartoszewicz durch seinen Drang nach möglichster Expression in seiner Kreuzigungsgruppe beinahe ans Groteske (Abb. S. 311).

Die evangelischen Kompositionen Bunsch' knüpfen oft durch die Hineinstellung von modernen Menschen ins Gemälde den Zusammenhang mit der neuzeitlichen Seele an (Abb. S. 289). Die Bilder Władysław Roguski's sind aufrichtig lyrisch empfunden und durch das Volksprisma gesehen. Der Ausmalung des Kircheninnern widmet sich besonders Zofja Baudoin de Courtenay im Anklang an tief empfundene wesentliche Elemente altchristlicher Kunst. Sie hat bereits viele alte und neue Kirchen geschmückt und dabei stets die Innenarchitektur pietätvoll behandelt. Ihre Art zeichnet sich durch großen Gehalt, tiefreligiösen Ausdruck und wohlüberlegte Komposition aus.

Die letzten Jahre brachten eine ungewöhnliche Entwicklung der graphischen Kunst, besonders aber des Holzschnittes mit sich. Die Anregung dazu gab vor allem das Wirken und die Lehrtätigkeit des unlängst im vollen Mannesalter verstorbenen Warschauer Akademie-



Phot. Jan Wolyński, Warschau

ROMUNALD ZERYCH: HL. FRANZISKUS VON ASSISI

professors Władysław Skoczylas. Sein Ausgangspunkt war der frühere polnische Volksholzschnitt. Ein Riesenmaterial von alten Kunstschatzen auf diesem Gebiet wurde ans Tageslicht gezogen und in Originalreproduktionen durch Z. Łazarski herausgegeben. Letztthin wurde eine stark vermehrte, überaus sorgsam bearbeitete Sammlung von Facsimilia durch die Warschauer Firma J. Morkowicz der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Das Vorwort dazu schrieb Skoczylas.

Der Reiz des übrigens ausschließlich religiösen Volksholzschnittes, der biblische und hagiographische Bilder von hohem künstlerischem Wert in die breitesten Volksmassen einführte (Abb. S. 312 und 313), wirkte mächtig auf die Gestaltungskraft der neuzeitlichen Künstler ein und bereicherte sie um ein hohes Maß religiösen Empfindens.

Der Riesennachlaß Skoczylas' weist hauptsächlich religiöse Themata auf. In technisch-formaler Hinsicht schuf er seinen eigenen Stil. Die durch das Material bedingte Art der Komposition, Linien und Licht durch entsprechende Griffelführung verteilend, sowie das harmonische Gleichgewicht von weiß-schwarzen Elementen, die sich wie von selbst aus Material und Technik des Holzschnittes ergeben, weisen seinen Werken den ersten Platz auf diesem Gebiet zu. Das tiefe religiöse Gefühl, das der reinen und naiven Denkungsart des Volksholzschnitts innig verwandt, dabei aber durch die hervorragende künstlerische Kultur des Meisters sublimiert ist, begründete eine ungeheure Popularität seiner Holzschnitte unter der gebildeten Welt, so daß wohl in kaum einem Hause eins oder das andere seiner Werke fehlt (Abb. S. 313).

Zu den von ihm herangebildeten Graphikern gehört vor allen Bogna Krasnodębska Gardowska, die ihren Holzschnitten einen deutlich primitivisierenden Ausdruck verleiht. Sie versteht es, sich nicht nur in die thematische und kompositorische Einfachheit der Volksholz-



Phot. A. Pawlikowski, Krakau

STANISŁAW WYSPIANSKI
ST. FRANZISKUS (FRAGMENT)
GLASFENSTER IN DER FRAN-
ZISKANERKIRCHE ZU KRAKAU

schnitte hineinzufühlen, sondern weiß auch die primitive Art der Technik gut anzuwenden. Ihre Kreuzwegstationen (Abb. S. 313), die als farbige Holzschnitte ausgeführt sind, fanden infolge ihres formalen Werts und tiefen religiösen Ausdrucks die Anerkennung der gebildeten Kreise, wenn sie auch noch nicht ins Volk gelangt sind, wo sie die wertlosen Öldrucke, verdrängen könnten. Obwohl die Bischöfe vieler Diözesen das Anbringen von Öldrucken in den Kirchen verboten haben, werden diese doch unter dem Vorwand der Billigkeit eingeschmuggelt.

Eine andere Schülerin Skoczylas', Janina Konarska, die eine starke Eigenart aufweist, transponiert gewisse Volksmotive, jedoch in verfeinerter Art. Ihre Technik ist mehr delikater und weist vornehmlich den weißen Strich auf, der der Eigenart ihres Griffels entspricht. Ihr ungewöhnlich schöner Heiligenzyklus bildet eine ganz eigenartige, dabei aber der Tradition gerecht werdende Ikonographie, in der die Heiligen, mit ihren hieratischen Attributen bedacht, dem Empfinden des modernen Menschen überaus entgegenkommen (Abb. S. 313).

Von jüngeren Graphikern, die nicht der Schule Skoczylas' entstammen, wäre Wiktorja Goryńska zu nennen, deren Arbeiten von hoher technischer Vollkommenheit zeugen und etwas frauenhaft Zartes an sich tragen. Ihre Madonnen sind in ihrer Einfachheit klassisch nach Inhalt und Form.

Władysław Lam gibt in seinem Christushaupt (Abb. S. 314) eine meisterhafte Harmonisierung von neuzeitlicher Form und traditionellem Ernst des Themas.

Der allseitige Graphiker Wiktor Podolski nimmt sowohl in seinen Holzschnitten wie auch Kupferstichen oft religiöse Themata in Angriff und versteht es, unter Anwendung aller Werte seiner Kunst stets den richtigen Ausdruck und Inhalt herauszuholen.

Der abseits stehende schlesische Maler Jan Wałach begann sich letzthin dem Holzschnitt zu widmen und brachte es hierin zu vortrefflichen Erfolgen. Seine ungekünstelte, einfache und aufrichtige Art spricht eine tiefe Glaubenssprache und zeugt von inniger Erfassung des Themas (Abb. S. 315).

* * *

Wie aus obiger, infolge Raummangels leider sehr gedrängten und unvollständigen Zusammenfassung zu ersehen ist, kann die jüngste polnische Tätigkeit auf dem Gebiet der religiösen Kunst als sehr fruchtbar angesehen werden. Auf gesunden Grundlagen fußend, gewinnt sie immer mehr an Schwung und durchbricht die unnatürlichen Scheidewände, die sie von der Empfindungsart weiter Kreise trennten. Ihr redliches Bemühen bringt es mit sich, daß die Allgemeinheit für das gegenwärtige künstlerische Schaffen immer größeres Verständnis aufbringt. Damit sind aber weder alle Schwierigkeiten überwunden, noch sind die breiten Kreise völlig gewonnen.

Der Künstler wird eben mit dem Leben, der Tätigkeit und Denkungsart der Allgemeinheit noch weit innigere Fühlung nehmen müssen, anstatt in seiner bisherigen „splendid isolation“ zu verharren. Solch eine beharrliche, wenn auch manchmal schwierige Anstrengung wird andererseits auch das Volk erziehen, wie ja auch frühere Künstlergenerationen als Vorkämpfer neuer Strömungen und Formen ihre Abnehmer erziehen mußten.



Phot. A. Pawlikowski, Krakau

JÓZEF MEHOFFER: GLASFENSTER DER KREUZLEGENDE
DOM ZU FREIBURG I. D. SCHWEIZ



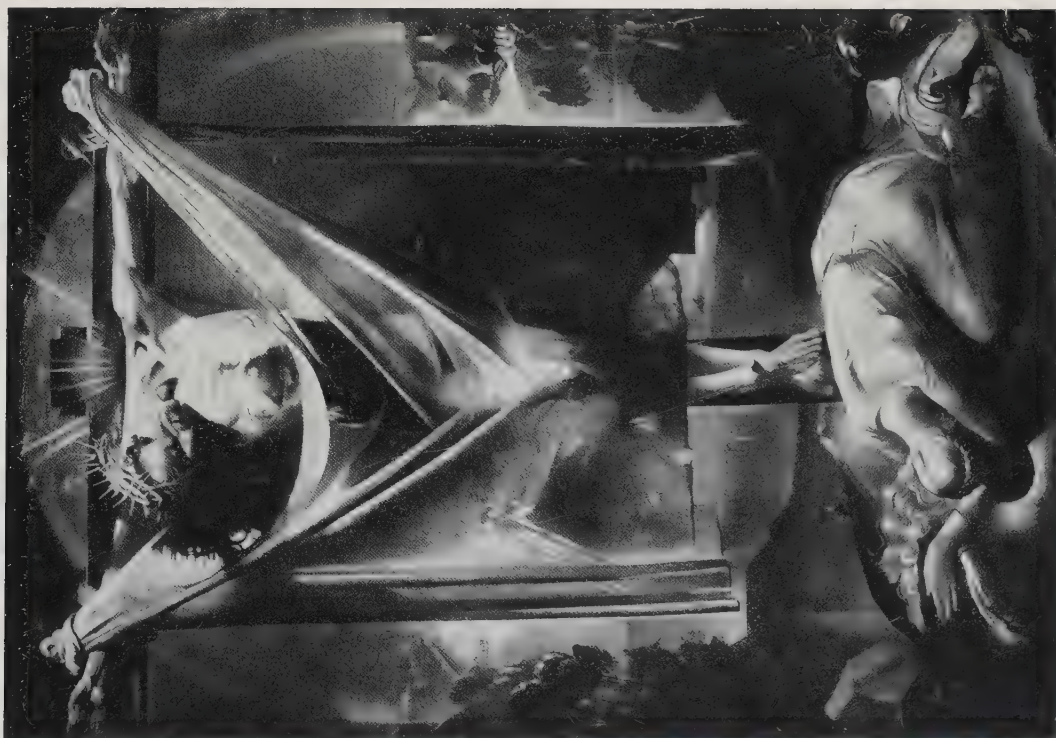
JACEK MALCZEWSKI: DER ZINSGROSCHEN



Phot. Jan Woliński, Warschau
JÓZEF MEHOFFER: SCHMERZHAFTE MUTTER



ANTONI MICHALAK: KREUZABNAHME



Phot. A. Janczewska, Warschau

ANTONI MICHALAK: CHRISTUS AM KREUZ



Phot. Jonrys, Warschau

PIA GÓRSKA: FLUCHT NACH ÄGYPTEN

Rundschau

Berichte aus Deutschland

GROSSE MÜNCHNER KUNST- AUSSTELLUNG 1936 AN STELLE DES GLASPALASTES

Zum letztenmal führt die Münchner Jahresausstellung die Zeile „an Stelle des Glaspalastes“ offiziell im Titel. Das Provisorium, das seit dem unseligen Glaspalastbrand den Münchner Künstlern jedes Jahr in anderen Räumen Gelegenheit zur repräsentativen Ausstellung zu geben suchte, erlischt im nächsten Jahr. Das „Haus der deutschen Kunst“ wird eröffnet werden, um die endgültige Nachfolge des Glaspalastes anzutreten.

So behilft man sich heuer noch einmal mit einer Ausstellung, die etwa 800 Katalognummern aufweist an Stelle der in Glaspalastzeiten üblichen dreitausend Katalognummern. Die Ausstellung verzichtete von vornherein auf die Entfaltung einzelner Lebenswerke durch eingeschobene Kollektionen. Auch die Anhängsel der Architekturausstellungen, kunstgewerblichen Ausstellungen und sonstigen Organisationen, die neben den richtungsweisenden Künstlerverbänden auf der Münchner Ausstellung in Erscheinung zu treten pflegten, sind diesmal weggefallen. Im Zug dieser Vereinfachung verzichtete auch die Arbeitsgemeinschaft für christ-

liche Kunst auf eine Sonderausstellung, ein Verzicht, der insofern leichter fiel, als die Arbeitsgemeinschaft im Vorjahr ein gewichtiges Wort in der Sonderabteilung „Monumentale Kunst“ mitzusprechen hatte. Auch zeigt die Arbeitsgemeinschaft in Augsburg eine größere Ausstellung. Was die großen Künstlerverbände anlangt, so verwischen sich die Grenzen zwischen ihnen mehr und mehr. Sie arbeiten vorläufig als organisatorische Behelfe weiter. Aber es ist geplant, die Künstler in einer einzigen Organisation zusammenzufassen.

Das Gesicht der Ausstellung hat sich seit dem Vorjahr nicht mehr grundsätzlich verändert. Die damals wirkenden Kräfte haben ihre Wirkung vertieft. München verzichtet darauf, malerische Experimente auszustellen, was jedoch nicht besagen will, daß die modernen, hellfarbigen, mit impressionistischem Farbenrausch oder mit klug fühlender Sachlichkeit gemalten Bilder unmöglich geworden wären. Sie geben sogar mit ihrem dekorativen Sinn und ihrem jungen künstlerischen Empfinden den Ton an. Aber sie bezeichnen auch gleichzeitig die äußerste Grenze dessen, was für würdig befunden wird, sich in einer repräsentativen Ausstellung zu zeigen. Den überwiegenden Anteil an der Ausstellung haben realistische Bilder, meist landschaftlichen Inhalts, die gelegentlich von der malerischen Kultur der alten Münchner Schule profitieren. Nennt man für die Vertreter der meisterlich entwickelten älteren Schule Müller-Wi-



Phot. L. Wielezynski, Lemberg

JAN HENRYK ROSEN: VERKÜNDIGUNG



Phot. L. Wielezynski, Lemberg

JAN HENRYK ROSEN: BEGRÄBNIS DES HL. ODILO

schin und Bolgiano und für die jüngere Generation Geigenberger, Brüne, Th. von Hötendorff, Pallas, die Brüder Rose, Lamprecht und Croissant, dann hat man die Reihe der bezeichnenden Namen durchschritten, die freilich nach gewissen speziellen Richtungen noch zu ergänzen wäre. Figürliche Bilder von Rang bleiben nach wie vor selten. Hier hat Werner Paul Schmid mit einer stillen, sauberen, ehrlichen Romantik Dankenswertes geleistet.

Über die Ausstellung verstreut finden sich Werke der Männer, die man als Träger der religiösen Kunst kennt. Albert Burkart, der nur Zeichnungen geschickt hat, steht mit seinen drei Blättern an der Spitze der gesamten Zeichnungen. Altmeisterliche Innigkeit und moderner Formgeschmack sind in seinen Blättern, von denen eines einen in kühner Verkürzung fliegenden Engel darstellt, eine glückliche Verbindung eingegangen. Joseph Eberz, den man lange Zeit hindurch nur noch als den Erfinder von Glasfenstern und Fresken religiösen Inhalts und liturgisch ernster Form kannte, erinnert in der Ausstellung mit Aquarellen von lebendiger, neuer Farbigkeit, daß er im Kampf um die Befreiung der Malerei aus überlebten Konventionen seine ersten Verdienste gewann. Samberger schickte ein Porträt des Philosophen P. Przywara S.J. Josef Bergmann gibt mit Studienblättern Erklärungen zum Werdegang der Olchinger Fresken, die in unserer Zeitschrift im Februarheft des laufenden Jahrgangs vom Herausgeber gewürdigt wurden. Peter Gitzinger stellt zwei Stationen seines flächigen Holzschnittkreuzwegs aus. In der Graphik finden sich die religiösen Blätter von Irene Gräfin Bullion, die reiche Golgathaschilderung von Ottobans Beier, Kallerts Bergkirche, Karl Roths kleiner Freskokarton „St. Leonhard im Stall“, dann Studien für religiöse Fresken von Wilhelm Braun. Ein flaches Hubertusrelief von E. Prüssing, ein Kruzifixus und ein Auferstehender von Lohr zeigen sich als Werke der christlichen Kunst in der Plastik. Unter den Bildern findet man manches religiöse Motiv in weltlicher Abwandlung. Das Kircheninterieur oder die Kirchenansicht geben Anregung zu impressionistischen oder zu sachlich beschreibenden Bildern. Julius Hüther hat eine Gruppe singender und musizierender Engel in einer Wiese gemalt, die heiterfromm dem Schöpfer aus der Natur lobsingt und mit dem Lockengeschnörkel und den spielerischen Faltenbrüchen in den weißen Röcken an die Stimmung der mittelalterlichen Paradiesgärtleindarstellungen erinnert.

Ernst Kammerer

ARBEITSGEMEINSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

Zu Ehren des Augsburger Architekten Michael Kurz eröffnete die Arbeitsgemeinschaft für christliche Kunst in den Tagen, in denen der sechzigste Geburtstag des Kirchenbaumeisters gefeiert wurde, eine Ausstellung ihrer Mitglieder im Augsburger Kunstverein. Aber man wird der Ausstellung nicht gerecht, wenn man sie nur als einen Akt der Huldigung betrachtet. Man erweist sich für ein Leben der Arbeit am besten dankbar, indem man den Segen der Arbeit bedenkt. Die Ausstellung faßt die bildenden Künste zusammen, die sich am monumentalen Bau vereinen. Wenn man sonst die Ausstellungen der Arbeitsgemeinschaft für christliche Kunst durchwanderte, dann nahm man

das Nebeneinander von Mosaik und Glasfenster, von Fresko und Malerei, von Plastik und Kunstgewerbe als eine Erscheinung hin, die sich aus dem religiösen Inhalt der Ausstellung herschrieb. Ausstellungen religiöser Kunst waren an sich reicher an Techniken als weltliche Ausstellungen, dafür waren sie aber mit ihrem einzigen, religiösen Thema knapper an Motiven als die weltlichen Ausstellungen, die sich ja von der Religion bis zur Landschaft, zum Porträt, zum Stilleben erstrecken können.

In der vorliegenden Ausstellung der Arbeitsgemeinschaft gewahrt man, daß sie nicht zufällig „Arbeitsgemeinschaft“ heißt und daß die Vielzahl ihrer Techniken um einen Inhalt kreist wie ein Planetensystem um eine Sonne. Indem das Werk eines Architekten in die Mitte der Ausstellung gerückt wurde, kam zum Vorschein, daß alle Künste, die in der Ausstellung auftreten, auf die Mutter der Künste, auf die Baukunst, sich beziehen. Und eine echte Arbeitsgemeinschaft wird ersichtlich, in der die einzelnen Künste nicht selbstherrlich, nicht autark sind. Nach Plänen und Übereinkünften tragen sie ihren Rang und Wert zur Vermehrung der Würde des Gesamten bei. In Arbeitsgemeinschaft wird der Dienst an der Architektur vollzogen. Die alles bergende Architektur wird ihrerseits nicht übermütig oder überheblich, da sie sich selbst wieder im Dienst einer hohen Idee weiß. Man erblickt in der dem Michael Kurz gewidmeten Ausstellung eine schöpferische Arbeitsgemeinschaft der Künste, eine Bauhütte. Und da er väterlichen Anteil hat am Einfall, an der Lenkung, an der fruchtbaren Entwicklung dieser Bauhütte, so konnte er nicht besser geehrt werden als durch eine Heerschau dieser seiner Bauhütte.

Man betrachtet zunächst die Kirchen, die Kurz geschaffen hat. Da ist St. Heinrich in Bamberg mit den kühn übereck gestellten Türmen, da ist die neue Memminger Kirche, deren Türme an den Seiten eingezogen sind, ohne dadurch an Kraft einzubüßen oder etwa spielerisch zu werden. Da ist Auerbach vor Passau, ein Kirchlein, das mit seiner Hausteinmauer wie eine kleine alte Gottesfestung auf einem Hügel liegt. In Starnberg, an den gefälligen Ufern des schönen Sees, verzichtete er auf die ürtümlichen Hausteine der Mauern, die er sonst großartig anordnet und durchfühlt. Freundlicher weißer Verputz stimmt zur sommerlichen Haltung des Starnberger Kirchleins. In Klingenberg, in der Verlassenheit des Bayerischen Waldes, begegnet man einer Kirche, die mit dem Pfarrhaus durch einen Turm von der Art eines Luginsland verbunden ist, und die fromme Stimmung der von Adalbert Stifter besungenen Landschaft wird in der neuen Architektur voll Gemüt lebendig. Daß dem gleichen Mann in einer Ingolstädter Kirche der stimmungsvolle Raum unter der Empore mit der Gebälkwirkung und dem gedämpften Licht gelingen mußte, versteht sich. Daß er aber auch die großen Raumbezwingungen von Memmingen, St. Heinrich in Bamberg und St. Anton in Augsburg vermochte, das zeigt die Weite seines baumeisterlichen Sinnes, den Reichtum seiner Maßstäbe.

Michael Kurz hat in seinen Kirchen vornehmlich mit den Malern Albert Burkart und Paul Thalheimer, mit dem Bildhauer Karl Baur und mit dem Mosaizisten Wilhelm Pütz zusammengearbeitet, die in der Ausstellung der Arbeitsgemeinschaft wichtige Plätze einnehmen.

Architekten haben Bildnisse ihrer Werke gleich-



JAN WYDRA: CHRISTI GEBURT



WŁODZIMIERZ BARTOSZEWICZ: DER GEKREUZIGTE
Phot. A. Janczewska, Warschau



UNBEKANNTER MEISTER: ALTER POLNISCHER VOLKSHOLZSCHNITT. BILDER AUS DER GENESIS

sam zum Gruß in die Ausstellung geschickt, so Müsman, Freilassing und Rosenheim, Döllgast, Hl. Blut in Bogenhausen und die Hartmannshofer Kirche, der Stuttgarter Schlösser die anspruchsvolle, aufgelichtete, städtische Feierlichkeit seiner Innenräume, Boßlet seine Hausteinkirchen, die mit vollem Geschmack in der Landschaft stehen. Sucht man den Unterschied zwischen den pfälzischen und den Taunuskirchen Boßlets und den Kirchen von Kurz, dann wird man zunächst Übereinstimmungen beobachten: den neuen, wiederhergestellten Sinn für das Massige, die merkwürdige Verwandtschaft mit Kunstformen, die in frühen, archaischen, jungen Kunstzeiten entstanden, und den zeitgenössischen Hang zum Handwerklichen. Dann aber zeigt sich bei Boßlet ein Ausschlag nach dem Gepflegten, dem Kultivierten, während die Arbeiten von Kurz nach dem Kräftigen, dem Bärenhaften hin überwiegen. Die Mauerkanten Boßlets sind spitz, die Mauerkanten bei Kurz sind stumpf. Man soll solche Unterschiede nicht aufsuchen, um dann Qualitäten gegeneinander auszuspielen, man suche sie, um Hilfen zu haben, wenn man eindringen möchte in die Tiefe und die Fülle, die den schöpferischen Menschen vergönnt sind.

Freskokartons eröffnen die Reihe der Bauhütteninhalte. Für die Antoniuskapelle in der Augsburger Antoniuskirche schuf Albert Burkart eine erzählerische Wandbemalung, die den kleinen Innenraum über und über bedeckt und mit musikan-

tischem Vergnügen die malerischen Akkorde zu den Grundtönen der Architektur aufspielt. Auf einer Wand ist das Leben des hl. Antonius in drei übereinanderliegenden Stockwerken geschildert. Zu oberst fügt sich die gemalte Architektur mit der gebauten Architektur zusammen. Gegenüber werden die reichen, mit Mönchen, Architekturen, Wasser und Land spielenden Erzählungen kontrastiert durch die Szene, die den Heiligen in der Meditation auf einem Baum darstellt, zu dessen Füßen ein beglückend gemalter Engel den Beschauer mahnt, schweigsam zu sein. Begleitfiguren und Nebenszenen füllen den Raum von oben bis unten mit der Anmut und der alemannischen Heiterkeit der Malerei Burkarts.

Paul Thalheimer zeigt den Freskokarton seines Abendmahls für das bischöfliche Seminar in Speyer mit dem ausgreifenden Raumgefühl und der lockeren Gliederung der Personen. Bergmann schickte große Kartons seiner Olchinger Fresken, Ludwig Magnus Hotter den Karton zur „Hochzeit in Kana“ für die Winzerkirche des Rheingauortes Hallgarten. Der junge Hermann Kaspar zeigt die dramatisch erregten Flächen seiner temperamentvoll gezeichneten Freskoskizzen. Bertram ist mit dem Zug seiner Fresken für Waldfischbach vertreten, die sich insbesondere um ein gutes Verhältnis zwischen Malerei und Architektur bemühen.

Für die Mosaiken und Glasmalereien zeichnet



ALTER POLNISCHER HOLZSCHNITT:
WALLFAHRTSMADONNA



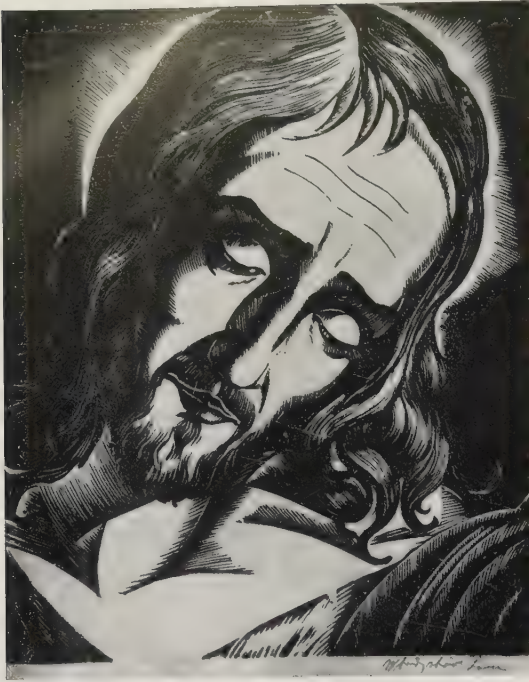
Phot. A. Janczewska, Warschau
WŁADYSŁAW SKOCZYŁAS:
HL. SEBASTIAN



Phot. A. Janczewska, Warschau
BOGNA KRASNOŁĘBSKA-GARDOWSKA:
10. KREUZWEGSTATION



Phot. A. Janczewska, Warschau
JANINA KONARSKA: HL. ISIDOR



Phot. A. Janczewska, Warschau

WŁADYSŁAW LAM: HAUPT CHRISTI

vor allem die Werkstatt von Wilhelm Pütz. Skizzen für den Stuttgarter Mosaikkreuzweg von Eberz mit der symbolischen Zurückführung der Handlung auf die eine Person Christi, Seitenaltarmosaiken aus St. Gabriel in München und die farbigen Weidener Fenster vervollständigen die von Eberz stammenden Entwürfe. Ein Christkönigsfenster von Pütz für Amerika ist durch einen Ausschnitt von schönem Farbenfluß vergegenwärtigt. Ein Baumhauenerfenster und einige ausgeführte Mosaiken von Pütz vervollständigen die Abteilung der beiden monumentalen schmückenden Künste.

Eine für Schlesien bestimmte Madonna von Karl Baur, in der die Anmut der alten „schönen Madonnen“ Schlesiens nachklingt, denen die Kunstgeschichte ein eigenes Kapitel widmet, leitet die plastische Abteilung ein. Von Karl Baur stammen ferner eine Figur des heiligen Joseph und ein Herz-Jesu-Altar für die Kirche in Limburg. Eine Madonna mit Kind von Henrichs nimmt gefangen durch die einfache, volle Gebärde und die schöne, stille Zusammenfassung. Auch bei Toni Fiedler wirkt die Zusammenfassung in seiner Plastik „Bittgang“, nur ist sie hier auf einen kräftigeren, entschiedenen Ton gestimmt. Ein Grabchristus von Karl Rieber, Oswald Hofmanns Ölberggruppe von Hl. Blut in Bogenhausen, das Modell einer Kreuzigungsgruppe von Hans Vogl, der Sebastian von Hartmann und eine Terrakottamadonna von Katharina Hocke bereichern den plastischen Teil der Ausstellung.

An Tafelbildern sind nur drei anzutreffen. Eine Madonna in der Landschaft von Blocherer, die auf zeitgenössische Art den Gedanken der Madonna im Rosenhag aufnimmt und „Jesus und Johannes“ und „Abendmahl“ von Jutz, jenes Abendmahl, das in der letzten Jahresmappe der Gesellschaft für christliche Kunst veröffentlicht war und immer wieder als ein ernstes und hohes Bild ergreift.

Neben den einzelnen Eindrücken der Werke bleibt nach dem Rundgang durch die Bauhütte des Michael Kurz die allgemeine Anregung, daß die von der religiösen Kunst vorgeschlagene, arbeitsgemeinschaftliche Beziehung zwischen den Künsten auch der weltlichen Kunst zugutekommen möge in Form einer sinnvollen Übertragung des hier Gewonnenen.

Ernst Kammerer

POLNISCHE KUNSTAUSSTELLUNG IN DUISBURG

Es ist ein Zeichen des heute erfreulich lebhaften deutsch-polnischen Kultur-Austauschs, daß am Niederrhein in kaum Halbjahresfrist zum zweitenmal eine Ausstellung polnischer Kunst stattfindet. Nachdem im Herbst mit großem Erfolg in Düsseldorf und Köln die „Nationale polnische Kunstausstellung“ gezeigt wurde, beherbergt jetzt die Städtische Kunstsammlung in Duisburg eine wenn auch weniger umfangreiche, so doch gleichfalls bedeutsame Schau „Polnischer Graphik, Bühnentrümpfe und Aquarelle“.

Auch bei dieser kleinen, aus einer Anzahl charakteristischer Persönlichkeiten bestehenden Gruppe vorwiegend Warschauer Künstler tritt wieder ihre starke nationale, volkstämmige Verwurzelung hervor, die zunächst im Thematischen, in der Wiedergabe polnischer Landschaft, Städteansichten, Volksszenen usw. offensichtlich wird. Darüber hinaus äußert sich die blutmäßige Verbundenheit dieser Künstler mit der Volkssubstanz auch in formalen Beziehungen, die einige der stärksten der graphischen Schöpfungen zu polnischer Volkskunst zeigen, mit der sie auch den Hang zum Romantischen und Religiös-Mystischen teilen. Mit als bedeutendste Begabung ist in dieser Hinsicht der zur Zeit in Amsterdam ansässige phantasiestarke Stefan Mroczewski (geb. 1894 in Czeszochowa) zu nennen, der namentlich mit einer ganz aus innerer Schau geschöpften Holzschnittdarstellung des „Jüngsten Gerichtes“ aufmerken läßt, die sich an visionärer Wucht mit den besten Schöpfungen des Mittelalters zur Apokalypse messen kann und bei zeiterwachsenem modernem Ausdruck doch Beziehungen zu den Bildschnitten der polnischen „Herrgottsmaler“ aufweist. Eine legendär reizvolle Darstellung der auf einer holländischen Gracht segelnden Heiligen Familie, eine reiche Jahrmaktszene, ein Blatt „St.-Johannis-Kirche in Poznan“ und das gleichfalls visionär umwitterte Holzschnitt-Ganzporträt des Marschalls Pilsudski spiegeln weiterhin die Kraft der Erfindung bezeugende starke Künstlerbegabung Mroczewskis.

Gleichfalls ein Visionär, wenn auch von subjektiver grüblerischer Versponnenheit, tritt uns in dem Expressionisten Tadeusz Cieslewski junior aus Warschau entgegen, der in seltsamen Blättern wie „Jemand liest in mir“, „Wer bin ich“, „Der Einsame“, „In meinem Reich von Irrtümern“ usw. spukhafte Alpträume seiner Einsamkeit abzuschütteln scheint, die, wie seine Vision zu Goethes Faust, suggestiv zu packen vermögen. Von Feinheit, wenn auch weniger persönlich, sind seine polnischen, zum Teil auch französischen und italienischen Stadt- und Architekturbilder, wie wir sie auch bei Stanislaw Ostoja-Chrostowski und dem als Bahnbrecher des neuen Holzschnitts in Polen großen Ruf genießenden Wladyslaw Skoczylas (gest. 1934) finden, dessen besondere

Liebe der Romantik der Warschauer Altstadt, wie polnischer Volksmotive in farbigen Blättern wie „Janosik mit seinem Liebchen“, „Räubermarsch“ und „Jagd“, gilt Skoczylas leitete den Graphikkursus an der Warschauer Kunstakademie und gab den Anstoß zur Gründung der unter dem Namen „Ryt“ bekannten führenden polnischen Graphikervereinigung in Warschau, der, als seine Schüler, auch die vorgenannten Künstler angehören sowie die 1900 geborene Graphikerin B. Krasnodebska-Gardowska. Auch ihre reizvollen Landschaften mit Schäferstimmung zeigen manchmal Anklänge an die Volkskunst. Die religiösen Bildschnitte „Flucht nach Ägypten“, „Eine Kapelle“, „Jesusknabe mit Tieren“ und „Geburt Christi“ des auch als „Meister des Exlibris“ bekannten (und in Duisburg vertretenen) O. Chrostowski sind gleichfalls hier zu nennen sowie eine weitere Darstellung der „Flucht“ von Edmund Bartłomiejczyk, dem Nachfolger von Skoczylas an der Warschauer Akademie. Auch diese Duisburger Ausstellung erweist, daß der Holzschnitt „als der eigentlich nationale und originelle Zweig heutiger polnischer Kunst“ anzusehen ist (Prof. M. Treter, Warschau).

Zwei größere Räume der Ausstellung sind einer Sonderschau von Aquarellen und Bühnenentwürfen des polnischen Malers St. Sliwinski vorbehalten. Farblich zart und von großer Schönheit und intuitiver Kraft, namentlich bei einigen Sonnenaufgangs- und -untergangsbildern, sind seine mit hohen bunten Horizonten die weiten polnischen Ebenen überleuchtenden Landschaften; andere Arbeiten zeigen Bauern auf dem Acker, nach dem Erntefest, zwei Ammen mit Kind, polnische Dorfhütten sowie italienische Landschaften. Zudem sieht man eine größere Reihe phantasievoller Bühnenentwürfe nebst Figurinen von Sliwinski, unter welchen einige Blätter wie die Szenerie zu „Danton“ auch von eigenem zeichnerischem Reiz sind.

Die Duisburger polnische Schau wird demnächst in London gezeigt werden.

K. G. Pfeill

Berichte aus dem Ausland

DER NEUE FRESKENSCHMUCK IN DER KAPELLE DES GRIECHISCH-KATHOLISCHEN SEMINARS IN LEMBERG

Von Wladimir Zaloziecky

Wegen einer äußerst ungünstigen Raumverteilung war die rein dekorative Ausschmückung der Kapelle überaus schwer zu lösen. Ein langer, aus sechs gleichen Teilen bestehender schmaler Raum, der von der Südseite von einfachen Fenstern, auf der Nordseite von einer Tür durchbrochen, oben mit einer geraden Decke abgeschlossen war — also für einen Freskenzyklus wohl das Ungünstigste mit Rücksicht auf Lichtverteilung und Wandeinteilung —, stand dem Künstler Peter Cholodnyj zur Verfügung. Wer diese Schwierigkeiten im Auge behält, muß ohne weiteres zugeben, daß der Maler die rein dekorative Aufgabe aufs glänzendste gelöst hat. Die größten Schwierigkeiten hat wohl die Decke, welche von Traveen in einzelne Felder geteilt ist. Sie war viel zu niedrig, als daß



JAN WAŁACH: DER GEKREUZIGTE

man sie mit figuralen Darstellungen füllen könnte. Mit großem Takt wurde dies vermieden. Leichte vertriebene Farben entnehmen den drückenden niedrigen Flächen ihre Schwere. Durchgehende Streifen vereinheitlichen die obere schmale Fläche und erwecken in uns den Eindruck, als ob der Raum oben nicht fest abgeschlossen wäre. Obwohl diese Raumauffassung durchaus dem Geiste der modernen Malerei entspricht — wirkt sie in diesem Zusammenhange als die einzig mögliche Lösung der Deckenausschmückung. Auf demselben Grundsatz ist die Decke oberhalb des Altares hinter der Ikonostasis aufgebaut. Nur statt rosa-gelblichen Farben sind hier hellblaue Farben getreten, wobei stereometrische Feldeinteilungen die Illusion der Höhe in uns erwecken. Die Nordwand ist mit figuralen Darstellungen geschmückt, es sind Einzeldarstellungen der christlichen Symbole, deren Mittelpunkt die allegorische Versinnbildlichung der Gestalt Christi bildet. Diese Darstellungen bestehen aus Einzelfiguren oder einzelnen Symbolen. Die gegenüberliegende Wand ist dagegen mehr ornamental gehalten. Zwischen den Fenstern war für eine figurale Komposition zu wenig Raum vorhanden. Die einzige große Figurenkomposition bildet die Darstellung mit „den anvertrauten Talenten“ an der Westwand. Hier findet das Auge einen Ruhepunkt, nach dem es von der vielfiguren, aber in Einzeldarstellungen aufgelösten Ikonostasis der Ostwand und der Nordwand zu der einheitlichen Wand im Hintergrunde hinübergeleitet. Dementsprechend ist in dieser Darstellung auch das Raum-

problem gelöst. Wir stoßen hier auf einen sich vertiefenden Raumbhintergrund, der jedoch nicht ins Unbegrenzte sich weitet, sondern durch Baumkulissen abgeschlossen wird. So findet das Auge an der Westwand nicht nur einen Ruhepunkt, sondern auch einen Raumabschluß, der den ganzen Freskenzyklus in sich abschließt. Die ganzen Freskenwände werden oben und unten von Rahmen eingeschlossen. Oben läuft ein bewegter Fries, der den sogenannten laufenden Hund darstellt, unten ein Muster von Kreuzen, das der byzantinischen Formenwelt entlehnt ist, und eine breite Teppichbordüre, welche bis zum Boden reicht. Es ist auffallend, daß ähnliche gemalte Teppichbehänge oft an romanischen oder gotischen Freskenaus schmückungen vorkommen.

Und nun wollen wir uns den einzelnen Darstellungen zuwenden.

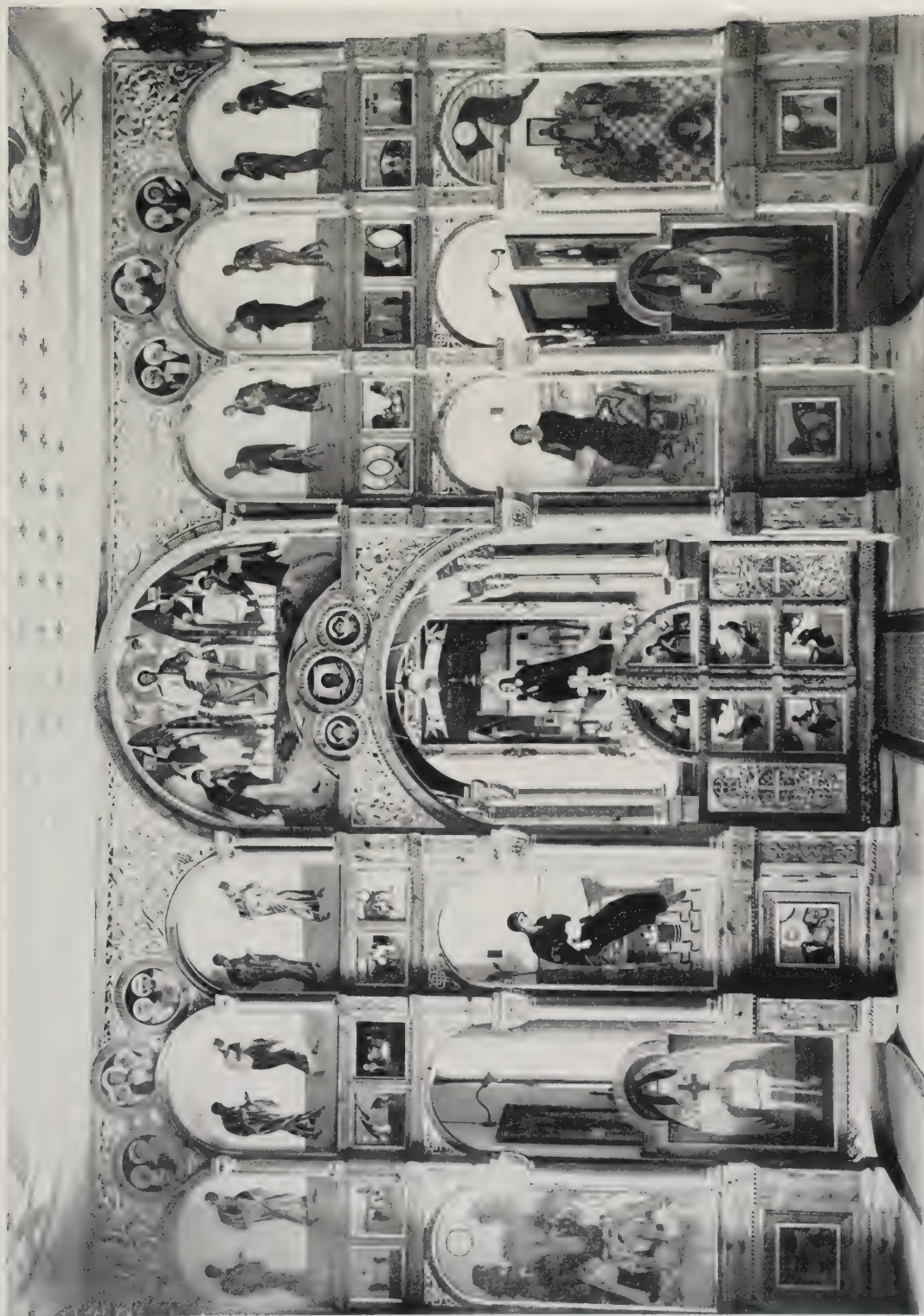
Mit Ausnahme der Wände des Altarraumes, wo östliche Kirchenväter und Cherubime in freier Umbildung nach byzantinischen Mustern dargestellt sind — ferner der Ausschmückung der Ikonostasis, die sich thematisch an die Darstellungen der östlichen Bilderikonographie anschließt — sind die Wände der Kapelle (einschließlich des Bildes mit der Übergabe der Schlüssel Petri des Altarraumes) nicht unmittelbar aus dem Darstellungskreis der östlichen Malerei entlehnt worden. Das heißt einzelne Darstellungen, wie z. B. die symbolische Darstellung der Eucharistie (Christus im Kelche) oder die Darstellung des Lebensbaumes, ferner einige Tiersymbole, wie Hirsche, Pfaue, kommen wohl in der östlichen byzantinischen Malerei zum Vorschein — aber andere Darstellungen, wie z. B. der Gute Hirte, die Übergabe der Schlüssel an Petrus, der Pelikan, das Symbol mit dem Herzen Jesus — finden wir nicht in dem Bilderschatz der byzantinischen Kunst. Diese Darstellungen sind aus der frühchristlichen Kunst frei übernommen und verarbeitet worden — oder sie wurden frei erfunden. Und noch eine Tatsache spricht dafür, daß wir es mit freien Umarbeitungen der altchristlichen Kunst zu tun haben. Dies ist der symbolische Charakter der Darstellungen. Vieles daran erinnert direkt an Katakombenmalereien oder an ravnatische Mosaiken. Es sind keine Begebenheiten aus dem Leben Christi, die hier geschildert werden — sondern wir werden in die symbolische Welt eingeführt. Keine Geschehnisse, keine Begebenheiten, — sondern Einzelfiguren oder Einzelsymbole werden dargestellt. Es ist ein symbolischer Zyklus, welcher uns hier entgegentritt — und der auffallend uns an die Malerei der frühchristlichen Katakomben erinnert. Wir wollen damit nicht sagen, daß es eine Nachbildung der frühchristlichen Symbolik ist — aber sie bildet jedenfalls einen Ausgangspunkt und eine ideelle Grundlage der meisten Darstellungen unserer Freskenaus schmückung. Wenn wir daher die gegenständliche Seite unserer Darstellungen im Auge behalten, so kommen wir zur Überzeugung, daß dieselben aus der altchristlichen, östlich-byzantinischen Kunst oder aus freier Erfindung stammen. Es ist eine höchst auffallende Verquickung dieser drei Elemente, die sicher auf keinem Zufall beruht, — sondern auf tiefere Ursachen zurückzuführen ist.

Der symbolische Grundcharakter unserer Darstellungen spiegelt sich auch in der ganzen Darstellungsart und Malweise. Sie ist durch und durch unnaturalistisch. Alles naturalistische Beiwerk ist weggelassen worden. So vor allem jede naturalistische Raumandeutung. Die Figuren stehen vor

leeren — als Raum ideal gedachten — Flächen, die Landschaft wird nur ornamental angedeutet, wie z. B. im Guten Hirten, im Sämann, in der Darstellung des Lebensbaumes, des Pelikans usw. Eine ideale Raumfolie umgibt die Figuren. Dasselbe gilt von den Farben. Es sind durchwegs leichte, durchsichtige, unkörperhafte Farben gewählt worden, die sich wie ein zartes Gewebe von dem Hintergrund abheben. Die Modellierung ist mit vielen Glanzlichtern durchgeführt, wodurch das Körperliche zurücktritt, die Figuren erscheinen wie lichtumflossen (vor allem in der Szene mit der Schlüsselübergabe oder dem Guten Hirten). Nur einzelne Gegenstände sind dunkel, wie z. B. Haare, Schuhe, einzelne Kleidungsstücke — aber auch diese dunklen Stellen wirken als Silhouetten, die sich vom lichten Hintergrund abheben. Dieser unnaturalistische Charakter unserer Malereien spiegelt sich auch in der Darstellung mit den anvertrauten Talenten, nur daß hier eine Raumbühne vorhanden ist. Aber diese Raumbühne ist durchaus unnaturalistisch, die Bäume, die Vegetation, ja der ganze Raumbhintergrund ist durchaus stilisiert und besteht in einer bloßen Andeutung eines idealen Raumes — nicht aber in der Wiedergabe eines realen Ausschnittes aus der Natur. Ganz unnaturalistisch ist auch die Komposition dieser Darstellung, welche fein abgewogen ist und zeitlich voneinander getrennte Begebenheiten in einem Raumzusammenhang bringt. Auch hier ist der Farbauftrag ähnlich wie in den symbolischen Darstellungen, obwohl die Farben hier etwas bestimmter und deutlicher aufgetragen werden. Bevor wir uns dem allgemeinen Charakter der Darstellungen zuwenden, wollen wir einen Blick auf die Ikonostasis werfen. Sie selbst ist in Holz geschnitzt und stark vergoldet. Die Schnitzereien bringen ravnatische und frühbyzantinische Motive in freier Umbildung. Bemerkenswert sind vor allem die zierlichen, vergoldeten Kapitelle.

Die Ausschmückung der Ikonostasis (Abb. S. 317) schließt sich an die traditionelle Dekorationsart ukrainischer Ikonostase an. Nur in den einzelnen Darstellungen sind kleine Abweichungen vorhanden, so z. B. ist links in den sog. Hauptdarstellungen die Taufe der Kiewer durch den Großfürsten Wladimir dargestellt worden, unten sind Darstellungen aus der Genesis angebracht, die auf freier Erfindung des Malers beruhen. Der Erzengel Michael an der linken Diakonentüre trägt ein Waffenhemd, wie es die Kiewer Fürstengefolgschaft anhatte. Oben ist die Deesis mit den rechts und links stehenden Aposteln dargestellt. Darüber befinden sich Propheten und Evangelistenmedaillons in Goldrahmen. Unter der Deesis die sog. Hauptfeste. Die Zarenpforte ist mit der Verkündigung und mit den Evangelistendarstellungen (Abb. S. 318) geschmückt, rechts und links davon Einzelbilder Christi und der Muttergottes (Abb. S. 319). Also das alte Schema ist beibehalten worden. Wenn man von weitem in die Kapelle hereintritt, so fällt die Ikonostasis durchaus nicht als eine moderne Schöpfung auf. Sie wächst aus der alten Tradition heraus, und dennoch — betrachtet man sie näher — so merkt man, daß sie im Geiste der modernen Malerei gehalten ist.

Das Moderne an ihr spiegelt sich in der Farbgebung, in der freien Behandlung der Kompositionen, in der Erfindung neuer Motive und in der neuen Auffassung der dargestellten Heiligen gestalten. Etwas prunkhafter, reicher, glänzender ist die Farbenskala — als in den Fresken. Helles



PETER CHOŁODNYJ: IKONSTAS IN DER GRIECHISCH-UKRAINISCHEN SEMINARKAPELLE IN LEMBERG;
SCHNITZEREIEN VON ANDREAS KOWERKO



ZARSKI WRATA (= KÖNIGSTOR) IN
DER SEMINARKAPELLE ZU LEMBERG
MIT SECHS GEMALDEN VON PETER
CHOŁODNYJ

Karminrot in den Gewändern der Deesis, der Apostel mischt sich mit blaßgrünen und fein getönten blauen und hellgrauen Tönen. Aber dennoch sind die Farben leicht, eher transparent, von Licht durchflutet und abgetönt. Es fehlen Goldhintergründe. Diese werden durch einheitliche weißgraue und bläuliche ideale Hintergründe ersetzt, welche die Farben aufsaugen und das Grelle dämpfen. Etwas bestimmter sind die Farben der sogenannten Hauptbilder, welche sogar zur mosaikartigen Farbenzusammenstellung neigen. Alle Darstellungen haben eine Draufsicht mit hohem Horizont! (Abb. S. 317.) Dadurch kommt das Räumliche zur Wirkung. Die Figuren haben meistens nichts von der Starre byzantinischer Ikonen. Nur das Erhabene ist beibehalten worden. Dagegen sind neue Typen eingeführt worden wie, z. B. des jugendlichen Christus und Maria, die nicht als Brustbilder, sondern sitzend dargestellt worden sind (Abb. S. 319). Auch ihre Attribute und Haltungen haben mit der Tradition gebrochen — und doch irgendwie fallen sie nicht aus dem Rahmen heraus. Ungemein kühn sind die sitzenden Apostel der Zarentüre dargestellt (Abb. S. 318). Ein ganz neues Leben erfüllt diese wirkungsvollen Gestalten, welche von der übernatürlichen Eingebung ganz erfüllt werden. Lebendige Schilderung spricht aus den Darstellungen der Feste und der Genesisszenen, in denen wir eine minutiöse Ausführung und eine knappe Erzählungsweise beobachten können (Abb. S. 317).

Es unterliegt keinem Zweifel, daß es dem Maler hier gelungen ist, ein einheitliches Ganzes an Ausschmückung des Raumes zu geben, obwohl gewisse Verschiedenheiten zwischen der Ikonostasis und den Fresken der Wände bestehen. Es ist doch ein einheitliches Werk, das dadurch um so anziehender wirkt.

Die Anziehungskraft dieser Malereien liegt vor allem in ihrer Auffassung. Diese liegt vor allem in der feinen gedanklichen Einordnung der einzelnen Darstellungen in ein sinnvolles Ganzes. Der auszuschmückende Raum ist bis ins kleinste durchdacht worden. Es ist keine bloße Aneinanderreihung von Darstellungen, sondern eine Unterordnung unter ein gedankliches System der Ausschmückung. Man denkt unwillkürlich an altchristliche oder byzantinische Darstellungszyklen, aus deren Gedankenwelt unsere Fresken herauszuwachsen scheinen. Aber gleichzeitig wirken sie durchaus modern, durchaus neuzeitig. Und gerade dieses Zusammengehen der alten Tradition und des ihr angepaßten, durchaus modernen Geistes übt eine starke Anziehungskraft und Wirkung aus, die weit über ähnlichen Versuchen stehen.

Das Traditionelle und Moderne reichen sich hier die Hand. Man staunt, wie in alten Rahmen das Neuzeitige hineinwächst, oder wie das Neuzeitige das Traditionelle neu belebt und gestaltet. Dabei handelt es sich um einen Versuch, die östliche, byzantinische und teilweise auch die altchristliche Kunst neu zu beleben. Wir könnten diesen Stil einen neobyzantinischen benennen, weil er auf alter byzantinischer Grundlage baut und ganz neue Ausichten für eine Wiederbelebung der byzantinischen Kunst schafft. Aber es ist gleichzeitig kein historisierender byzantinischer Stil, wie man ihn im 19. Jahrhundert in Rußland pflegte, sondern eine freie Anknüpfung an eine Tradition und ein schöpferisches Weiterbauen an diesen Traditionen. Man merkt auch, wie die moderne Ausdruckskunst mit ihren antinaturalistischen Tendenzen in Grenzen einer künstlerischen Disziplinierung und im Dienst einer höheren Idee durchaus positiv gestaltend wirken kann. In dieser Annäherung ist sicher kein Zufall zu erblicken, sondern die Tatsache, daß die neuen künstlerischen Bestrebungen unseres Zeitalters, welche in der Ablehnung des Naturalismus und in dem Ringen um einen neuen tieferen Gehalt in der bildenden Kunst bestehen, eine Nähe dieser Kunstperioden empfinden, welche diesen tieferen geistigen Gehalt in der bildenden Kunst besessen haben.

In Osteuropa hat die byzantinische Kunst diese Grundlagen geschaffen und an diese knüpft die neuzeitige Ausdruckskunst an. Die Ausschmückung unserer Kapelle liefert uns den Beweis davon, daß hier ein glücklicher Anfang gemacht worden ist, und daß dies kein mißglücktes Experiment ist, — sondern ein wiedergefundener Weg in dem Ringen um eine neue religiöse Malerei in Osteuropa. Es ist wohl auch kein Zufall, daß dieser künstlerische Prozeß sich auf den westukrainischen Gebieten vollzieht. Hier gab es immer Berührungspunkte zwischen der östlich-byzantinischen und westlich-abendländischen Kunst, aus diesem Zusammenwirken entstand hier auch die ukrainische byzantinisch-barocke Kunstperiode.

Und auch in der Gegenwart ist dies der künstlerische Boden und die geeignete Atmosphäre, aus der ein Zusammenwirken der abendländischen Ausdruckskunst und der Wiederbelebung der östlichen byzantinischen Grundlagen der künstlerischen Entwicklung sich neuzugestalten scheint.

Neue Kunstwerke

NEUE FRESKEN VON ALBERT BURKART

Einen Freskoauftrag von ungewöhnlichem Ausmaß vergab die württembergische Gemeinde Leutkirch im Allgäu an den Münchner Freskomaler Albert Burkart. Die beiden Seitenschiffe der alten gotischen Stadtpfarrkirche von Leutkirch laufen auf Stirnwände von sechs Metern Breite zu. Am Fuß dieser Stirnwände befinden sich in jedem Seitenschiff zwei Altäre. Über den Altären ragt die weiße Wand zehn Meter hoch. Für die beiden Wandflächen, die mit ihrem Ausmaß von zehn zu sechs Metern Raum für eine monumentale Freskomalerei anboten, schuf Albert Burkart die Kartons, die in Zyklusform das Leben des heiligen Martin und der heiligen Elisabeth darstellen.

Die Kartons wurden in München im Ausstellungsraum der Hofglasmalerei Mayer den Kunstfreunden zugänglich gemacht. Die Kartons, deren Ausführung bekanntlich bei der Eigenart der Freskotechnik bis zum Grad eines ausgereiften Kunstwerks getrieben sein muß, sind unter Mitwirkung des Münchner Malers Henning vollendet worden. Doch ordnete sich Henning, der an anderen Orten, so zum Beispiel erst jüngst mit bemerkenswerten Bildern vom Bau der Autostraßen seine selbständigen Fähigkeiten dartat, bei dieser Gelegenheit der Führung Burkarts mit kameradschaftlicher Selbstlosigkeit unter, so daß Einfall, Plan und Verwirklichung Albert Burkart zuzuschreiben sind. Kleine novellistische Zutaten bei der Landschaftsmalerei des Hintergrunds oder gelegentliche Erfindungen für die Musterung eines Panzers, in denen Henning seine eigene malerische Sprache anbrachte, verzichtete diskret darauf, für das Ganze ins Gewicht zu fallen, wengleich sie dem suchenden Auge als Arabeskenreiz zugänglich sind.

Für jeden Freskenzyklus stand eine Malfläche von sechs Metern Breite und zehn Metern Höhe zur Verfügung, die im oberen Viertel leicht abgeschrägt ist, durch die nach innen sich neigenden gotischen Gewölbepfeiler. In den Zipfeln, die dadurch oben entstehen, zeigt Burkart kniende Engel mit Spruchbändern. Die übrige Fläche ist jeweils in drei Stockwerke eingeteilt, in denen sich die hervorragenden Begebenheiten aus dem Leben der beiden Heiligen abspielen, während in der Mitte hochragend und säulenhaft die Figur der beiden Heiligen als Mittelachse erscheint, die jeweils dem ganzen Seitenschiff die Richtung mitteilt.

Aus dem Leben des heiligen Martin ist dargestellt die Teilung des Mantels, die Erscheinung Christi, der die Worte sprach: mit diesem Mantel hat mich Martinus bekleidet, die Taufe des Heiligen, die Messe des Heiligen, sein Auftreten gegen einen Ketzerkaiser und die Erweckung eines Toten. Aus dem Leben der heiligen Elisabeth ist dargestellt der Abschied des Landgrafen vor dem Kreuzzug, die Pflege des Pestkranken, die Brotverteilung, die Vertreibung aus dem Schloß, das Leben als Reklusa und das Rosenwunder als zentrales Ereignis an der als Mittelachse errichteten übertragenden Figur der Heiligen. Zu Füßen der Mittelfigur der heiligen Elisabeth erscheint die Marburger Elisabethkirche, zu Füßen des heiligen Martin die Gans, die in einer heraldischen Steigerung ausgeführt ist, welche gleichwohl das Organische nicht verleugnet.



PETER CHOŁODNYJ: MUTTER GOTTES

Die einzelnen Handlungen sind miteinander verknüpft, so daß Abkapselungen vermieden sind. Vom Mantelwunder des heiligen Martin zur Erscheinung Christi zieht sich eine Landschaft hin, in der das Zelt einen Innenraum für die Erscheinung schafft. Neben dem ausziehenden Landgrafen von Thüringen blicken wir in eine offene Kapelle, in der Elisabeth für das Gelingen des Kreuzzuges betet. Einblicke, die dem Betrachter eröffnet werden, und durch das Ganze leitende Zusammenhänge sowohl thematischer als malerischer Art gehören zum Kennzeichen dieser groß verflochtenen Freskenzyklen. Die in der untersten Schicht der Fresken geschilderten Handlungen ragen mit Reiterköpfen, Bannern und Architekturteilen in die Handlung des ersten Stockwerks, in dem dann eine idealisierte, allgemeine Gewölbearchitektur die Szenen schafft, über denen die letzten Begebenheiten der Zyklen in einem neuen Stockwerk in halb offenen Dachaufbauten erscheinen, neben welchen der freie Himmel zu sehen ist. Darüber schweben dann abschließend die Spruchbänderengel.

Die durchgehenden Farben des Mauerwerks mit einem warmen Steingrau, einem stark mit Weiß versetzten Olivgrau und einem ebenfalls aufgehellten, ins Rötliche geneigten Grau binden die übereinandersteigenden Handlungen in eine malerische Gleichzeitigkeit, in eine allzeitige Gegenwart. In dem Gesamten einer malerisch-epischen Welt heben und senken sich die Teile der einzelnen Handlungstationen wie die Gliedmaßen in einem atmen- den Organismus. Die Schilderungen haben zu viel Haltung, als daß man sie traumhaft nennen dürfte.

Sie haben zu viel Versunkenheit, als daß man sie dramatisch nennen dürfte. Eine merkwürdige Verjüngung der Aktivität findet statt. Es gibt keine Ausbrüche und keine Fassungslosigkeiten. Der tote Knabe, den Martinus erwecken wird, liegt tot da, wie ein kleiner Menschenwurm eben daliegt. Man empfindet das Gestorbensein als den rechtmäßigen Beschluß der Lebensidylle. Von einer Auseinandersetzung mit dem Tod, gar einem Aufbegehren gegen das Schicksal kann nicht die Rede sein. Die Verzweiflungsgebärde der Mutter ist die erregteste Gebärde in beiden Zyklen. Aber sie setzt schon an, ins Weinen und in das Schmerzensidyll zu verfließen. Auch kniet die Mutter am Rand und hoch oben in der Stationenfolge. In malerischer Entsprechung führt ihr Gewand eine in der Nähe angeschlagene Farbe weiter, so daß vom Formalen her abgemildert, vom Malerischen her besänftigt wird, was der Inhalt an das Drastische hinhalten mußte.

In welchem Maß die Besänftigung ein Bestandteil dieser Fresken ist, das läßt sich immer wieder nachfühlen. So ist im Elisabethzyklus bei der Vertreibung aus dem Schloß auf den grimmigen Landgrafen verzichtet worden. Die Szene wird nicht vom Schall scheltender Worte erfüllt. Man sieht nur die gebeugte Dulderin und das bedeutungsvoll geschlossene Tor mit dem harten, kalten Eisenbeschlag, der nicht nur inhaltlich sinnvoll und gewichtig wirkt, der sich auch als malerische und kompositorische Notwendigkeit erweist. Die Ansprüche der Malerei und die des Inhalts sind immer in dem beglückenden Gleichgewicht einer friedlichen Entsprechung gehalten.

Sänftigung war es auch, die aus dem Strauß roter Rosen eine Handvoll schneeiger, weißer Rosen machte. Denn es ist eine Erfahrung, die für alle darstellenden Künste gilt, daß die beste Wirkung von jener Geste ausgeht, die das gerade Nötige gerade noch leise tut. Legendenstille und heilige Anmut wird an den Wänden der Allgäuer Kirche erblühen, für die Burkarts neue Fresken bestimmt sind. Die Silhouetten der Gestalten mit ihren vollen und besonnenen Gebärden wirken zusammen mit den schön gemischten Farben. Nicht die überströmende Palette war am Werk, wohl aber eine große, klingende Abfolge von eigenen Tönen, die über das Gesamte hin verfügt und aufgeteilt sind, und zwar so, daß die energischen Farben auf kleinem Raum sprechen und daß die nachdenklichen, sinnenden, ruhenden Farben ins Weite gehen, ein Verhältnis, das dem Grundwort von der Sänftigung entspringt. So dürfen wir auch die Anwendung des Ornaments sehen, das sparsam und dabei glanzvoll auftritt. Die Panzer der Ritter, die Priestergewänder, manche Vorhänge und das Zaumzeug der Pferde eröffnen Gelegenheiten für das schmückende ornamentale Beiwerk, das sich Muster ersinnt, wie sie in den großen Zeiten des Kunsthandwerks angewendet wurden. Sänftiglich schweben in der Mitte der beiden Zyklen die über fünf Meter hohen Figuren der beiden Heiligen, und zwar so, daß sie mit dem Haupt an die Scheitel der gotischen Bogen rühren und mit ihren Füßen auf Spruchbändern stehen, die in schöner, romanisch gebildeter Schrift die Namen Elisabeth und Martin ansagen.

Ernst Kammerer

Die Münchner Glasmalereiwerkstätten F. X. Zettler zeigten in ihrem Ausstellungsraum Glasfenster von M. Dorothea Brockmann,

O. S. B. von der Abtei St. Walburg in Eichstätt und von dem in München tätigen Maler Richard Holzner.

Die Kartons der Eichstätter Benediktinerin belegen die Aufmerksamkeit, mit der die künstlerisch tätige Nonne in der Zurückgezogenheit des Klosters an der Entwicklung der zeitgenössischen christlichen Kunst teilgenommen hat. Das klösterliche Kunstschaffen begnügt sich häufig mit einer stillen, andächtigen Linie, in der die liturgische Feierlichkeit waltet. So entstehen Werke, die darauf verzichten, tätige künstlerische Kräfte zu bemühen. Ihre Absichten sind erreicht, wenn ein Anlaß in figuraler oder ornamentaler Form niedergeschrieben ist. Die Eichstätter Abtei St. Walburg, die mit ihren Webarbeiten dargetan hat, daß sie nicht nur dem Dienst der Andacht, sondern dem vollen Dienst der Kunst zu genügen entschlossen ist, erhärtet dieses ernsthafte Streben neuerdings in den Kartons der Mater Brockmann. Eine flächige Zeichnung, in der das ornamentale Element mit Kraft entwickelt ist, wird auf die vom Thema vorgesehenen Heiligenfiguren verwendet. Zwei Szenen aus dem Leben der heiligen Walburg sind so angelegt, daß die zentrale Rolle der Hauptperson, die für alle sechs Glasbilder gilt, gewahrt bleibt und daß durch eine geringe, aber in den Kern treffende Hinzufügung von erzählerischen Motiven die darzustellenden Vorgänge einleuchtend vermittelt werden. Die starken Farben sind den Personen vorbehalten. Aufgehellte grüne, braune und graue Töne bilden den Hintergrund und sorgen dafür, daß der Kapellenraum, für den die Glasbilder gedacht sind, licht bleibt. Ein schönes Gefühl für den Reiz der unregelmäßigen Glasscherben und die kompositionellen Verspannungen, die aus ihrer wohlbedachten, großzügigen Anordnung gewonnen werden können, eignet diesen Bildern. Was die Kartons vorbereiteten, erfüllen die ausgeführten Fenster mit dem Leben der bewegten, in vollen Farben auftretenden Gläser.

Die gleichzeitig gezeigten Fenster von Holzner waren nach den Wünschen der Auftraggeber teils in einer stilisierten Schiestlart, teils im bayerischen Rokoko zu halten. Einmal war mit farbigen Gläsern zu arbeiten, einmal waren auf die Gläser die vier Grundfarben aufzumalen, aus denen das Rokoko seine Glasgemälde entwickelt hat, so daß sich Gelegenheit bot, das beherrschte Handwerk zu betrachten und zwei grundsätzliche Techniken zu vergleichen.

E. K.

Personalnachrichten

Professor Julius Seidler ist am 12. Juni 1936 im Alter von 69 Jahren in München gestorben. Seine plastischen Arbeiten, besonders seine Architektur-Plastik ist so recht aus Münchens Boden der Zeit um 1900 erwachsen. Vielfach hat er auch religiöse kirchliche Arbeiten gefertigt. (Vgl. XXI. Jahrgang 1924/25, S. 21 ff. Die Christliche Kunst.)

Am 3. Juni 1936 starb in München der akademische Kirchenmaler Heinrich Hubert Heimkes, geboren am 20. Juni 1881 in Goch (Ndrh.). Seine Lehrzeit hat er bei Stummel in Kleve und an den Kunstschulen in München zugebracht und sich dann zum Teil mit anderen Künstlern an einer Reihe von Kirchengemälden in Süddeutschland beschäftigt.

G. L.

Für die Schriftwaltung verantwortlich: Dr. Georg Lill, München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2; Dr. Michael Hartig, München; Dr. Richard Hoffmann, München. — Für den Anzeigenteil verantwortlich: Karl Rexhausen, München. — D. A. II. Vj. 1936 3800 (zur Zeit ist Anzeigen-Preisliste Nr. 2 gültig). Verlag: Gesellschaft für christliche Kunst, Kunstverlag, GmbH., München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2. — Druck: F. Bruckmann AG., München.

Bezugspreis halbjährlich RM. 8.— franko; Einzelhefte RM. 1.75; Postscheckkonto München 1440.



HL. BIRGITTA
HOLZFIGUR IM KLOSTER VADSTENA (SCHWEDEN). UM 1500
(NACH A. LINDBLOM, DEN HELIGA BIRGITTA, TAFEL II)

BIRGITTINISCHER KIRCHENBAU

Ein Beitrag zum spätgotischen Kirchenbau des Nordens

Von HERMANN JOSEPH LUX

Zwei Abteien des Erlöser-Ordens der hl. Birgitta von Schweden könnten, wenn nicht der Zeiten Ungunst sie längst hätte veröden lassen, 1936 ein 500jähriges Jubiläum feiern. In Mariendal nahe Tallin (Reval) in Estland jährt sich zum 500. Male der Tag der Kirchweihe, in Gnadenberg¹⁾ in der bayerischen Oberpfalz, unweit Nürnberg, der Tag der Gründung. Aus diesem Anlaß wollen wir einen Blick auf den birgittinischen Kirchenbau werfen, der trotz seiner Schönheit und Eigenart bisher in Deutschland kaum Beachtung fand²⁾.

Birgittas himmlische Offenbarungen³⁾ enthalten genaue Anweisungen über den Bau von Kirchen und Klöstern des neuen Ordens vom Welterlöser. Es ist ratsam, von der literarischen Vorlage auszugehen, da der Denkmälerbestand, für den sie maßgeblich war, nur sehr lückenhaft und bruchstückweise erhalten ist. Die Fundstellen für die Bauvorschriften sind Revelationes 1, 18; 3, 18; 9, 28, 29, 31, 34, 38 und Regula Ss. Salvatoris cc. 12, 21, 25. Nirgends in allen Stücken verwirklicht, wurden diese Anweisungen auf dem Generalkapitel von Gnadenberg 1487 erneut eingeschärft⁴⁾.

Die Textgeschichte der Revelationes ist nicht einfach. Von der originalen altschwedischen Niederschrift Birgittas liegen nur mehr ganz kleine Bruchstücke vor. Das übrige besitzen wir bloß in der lateinischen Übersetzung und Überarbeitung der Beichtväter⁵⁾. Hieraus und aus dem zeitlichen Abstand der Offenbarungen voneinander erklären sich einzelne Widersprüche. Das für unseren Zweck besonders wichtige 9. Buch enthält Textmaterial, das bei der ersten Kodifikation der Revelationes unberücksichtigt, von Petrus von Alvastra in Vadstena niedergelegt wurde und erst 1492, als sämtliche Offenbarungen Birgittas bei Bartholomaeus Gothan in Lübeck gedruckt werden sollten, die endgültige Anordnung fand. Es ist dafür die Bezeichnung „Revelationes Extravagantes“ üblich geworden.

Da der lateinische Text der birgittinischen Schriften schwer zu erreichen ist, sei hier eine Zusammenstellung der Bauvorschriften gegeben. An erster Stelle steht das wichtige Kapitel 9, 28. Zur besseren Übersicht wurde der Text zergliedert und fortlaufend numeriert. Rechts davon finden sich Parallelstellen und Ergänzungen, denen sich die mystische Ausdeutung der Bauten und ihrer Einrichtung anreihet⁶⁾.

Die Bauvorschriften der Revelationes sind in der Festlegung aller Einzelheiten ein Unikum. Kein Ordensstifter sonst hat sich so sehr um die Schaffung eines neuen Kirchentypus verdient gemacht wie Birgitta. Das ist schon den Zeitgenossen aufgefallen. Die Birgitta-Sequenz des Meßbuches von Uppsala rühmt an der Heiligen:

„Haec est, cui insinuat locus, templi revelatur admiranda formula“⁷⁾.

Auch wenn man die Revelationes als rein menschliches Geistesprodukt nehmen will, bleiben die Ausführungen über den Kirchenbau höchst beachtenswert. Sie sind ein kostbares literarisches Denkmal der spätgotischen Baugesinnung im Norden Europas und geben dem praktischen und ästhetischen Sinn der Heiligen ein recht gutes Zeugnis. Als Edelfrau in der

¹⁾ Bruschius, Index Monasteriorum, Bern 1550, p. 66 b, nennt als Gründungsjahr 1436, dagegen P. Scheckh, Maria-Altomünster, Freising 1730, c. 22, 1426.

²⁾ Wertvolle ausländische Literatur: Vilh. Lorenzen, De danske Brigittinerklostrets byggningshistorie (Kopenhagen 1922); Andr. Lindblom, Vadstena (Stockholm 1925); B. Berthelson, Till fragon om Birgittinerkyrkornas inredning (i Tidskr. för konstvetenskap 1929).

³⁾ Ältester vollständiger Druck bei Bartholomäus Gothan, Lübeck 1492. Danach zahlreiche Neuauflagen. Cf. Isak Collijn, Handskrifter urkunder och böcker rörande Birgitta och Vadstena (Stockholm 1918) und Klemming, Birgitta-Literatur (Stockholm 1884).

⁴⁾ II, 13: Item statuimus, ut deinceps Ord. nostri Ecclesiae et Aedificia juxta divinam Revelationem et Monasterii Watzstenensis dispositionem construantur, in quantum fieri potest.

⁵⁾ Cf. K. B. Westman, Birgitta-studier (Uppsala 1911), und Sal. Kraft, Textstudier till Birgittas revelationer (Uppsala 1929). — Die Beichtväter waren: Matthias, Dr. s. theol. und Domherr in Linköping, Petrus von Skeninge, † 1378; Alfons von Vadaterra, Bischof von Jaën, † 1388; Petrus von Alvastra O. Cist., † 1390 „in curia episcopali apud Vazsten“. Am weitesten reichte sein Einfluß bei Gestaltung der Ordensregel.

⁶⁾ Vgl. S. 340 ff.

⁷⁾ „Die Prophetin durfte sehen,
wo die Kirche sollte stehen
schlicht und hoheitsvoll zugleich.“

Welt hatte Birgitta einst Freude an schönen Dingen¹⁾, und als sie irdischem Glanz und Reichtum entsagte, fand sie, nun auf sakralem Boden, den Weg zum Verständnis für schlichte und große Form. Gewiß gingen die Eindrücke der Pilgerfahrt nach San Jago nicht spurlos an ihr vorüber. Als Kirchenideal erschienen ihr nicht die reichgegliederten, ragenden Kathedralen der hohen Gotik, sondern weit eher die strengen Bauten der Zisterzienser wie im heimischen Alvastra²⁾.

Der Cistercienser-Orden hat aus seiner Blütezeit zahlreiche Baudenkmäler überliefert, die sich bei erstaunlicher Variation als Schöpfungen eines ernsten und kraftvollen Geistes erweisen. Der birgittinische Kirchenbau hat vergleichsweise nur sehr wenige Werke gezeitigt, und seine mittelalterlichen Denkmäler sind noch dazu nur bruchstückweise erhalten geblieben. An sich war Cîteaux kaum eine stärkere Prägung als das Birgittinertum. Aber der zisterziensische Frühling fiel in eine Zeit, da die Architektur noch führende Kunst war und wahrhaft fürstliche Stiftungen allerorten ein grandioses Bauen ermöglichten. Die Zeit Birgittas war für den Ausbau neuer großer Klöster denkbar ungünstig. Die Begabung war meistens dürftig. So verlegte der Pfalzgraf Johann seine Stiftung Gnadenberg in die Nähe von Nürnberg, weil er auf Spenden der dortigen reichen Bürger hoffte, die dem von ihm „tenuiter inchoato Monasterio“³⁾ aufhelfen sollten. Auch vom Kloster Marienbaum, einer Stiftung der klevischen Herzogin Maria von Burgund, wird uns gesagt, daß beim Tode der Stifterin noch immer nicht die ausreichende Dotation für den Unterhalt der Conventualen vorhanden war⁴⁾. Ähnlich stand es beim Tode Herzog Georg des Reichen in Altomünster⁵⁾. Ein Birgittenkloster in Elbing, das vom Polenkönig Kasimir IV., von der Stadt Elbing und etlichen Bürgern dortselbst begabt wurde, blieb in den Anfängen stecken, da die Mittel nicht zu-reichten⁶⁾. Man mußte sich in solchen Fällen nicht nur mit einem geringeren Personalstand begnügen, als ihn die Regel verlangte⁷⁾, auch die Bauten fielen dann nicht so aus, wie man wünschen mochte. In Marienbaum wurde die vorgefundene Wallfahrtskapelle als Brüderchor eingerichtet und — gegen die Regel — westlich davon ein wohl dürftiges, niederes Langhaus mit Nonnenempore angebaut, das 1711 als baufällig einem nüchternen Neubau wich⁸⁾. In Altomünster wurde die von den Benediktinerinnen 1497 übernommene romanische Basilika erst 1617 nach Osten erweitert⁹⁾; ein Neubau des Schiffes war erst 1763 möglich. Über die 1613 erfolgte Adaptierung der Kirche des Zisterzienser-Nonnen-Klosters Seyen in Köln durch die Birgittiner gibt die Kupfer-Tabula II bei Nettelbladt¹⁰⁾ Rechenschaft: sie beschränkte sich auf das Nötigste. Was von den Birgittinern gemäß ihren Satzungen von Grund auf neu gebaut worden ist, verdient hohe Anerkennung.

Die Gestaltung der Birgittinerkirchen mußte einer doppelten Zweckbestimmung Rechnung tragen. Sie mußten zunächst den monumentalen Rahmen für das eigenartige Gemeinschaftsleben zweier klösterlicher Konvente abgeben, dessen Hauptinhalt das feierliche Gotteslob war. Es waren also zwei gesonderte Choranlagen zu schaffen. Wenn die Brüder ihr Offizium, das dem der Kathedrale des jeweiligen Bistums entsprach, beendet hatten, sollten im gleichen Gotteshause die Nonnen die von Birgitta neu gestalteten Marianischen Tagzeiten singen¹¹⁾.

¹⁾ Cf. Emilia Fogelklou, Die Hl. Birgitta von Schweden, p. 74 (München 1929).

²⁾ Alvastra, Zisterzienserabtei in Ostergötland nahe Vadstena, Tochterkloster von Clairvaux, gegr. 1143.

³⁾ Bruchsius l. c.: „Inchoatum fuit primum prope arcem Wolffstein... sed post maturiorem deliberationem in Quercinum Montem (= Eichelberg) translatum est in vicinam opulentae civitatis Noribergensis... Nec fefellit Principem spes.“

⁴⁾ Cf. Stroband, Gesch. d. Wallfahrtsortes Marienbaum am Niederrhein, p. 56 (Dülmen 1898).

⁵⁾ Der Chur Bayrisch-Geistliche Calender 1754 sagt bei Bericht der Gründung des Konventes nach Abzug der Benediktinerinnen: „Anfangs hat man zwar dahin angetragen, daß an disem Orth 60 Closterfrauen & zugleich an einem abgesonderten Gebäu 25 Mönch wohnen thäten. Es ist aber nach der Zeit diese Anzahl mercklich in Abschlag gerathen: dieweil bey damaliger theurer Zeit, eine größere Anzahl nicht könnte unterhalten werden.“

⁶⁾ Cf. M. Toeppen, Elbinger Antiquitäten II, p. 139 ff. (Danzig 1872).

⁷⁾ Reg., c. 12: „Sorores erunt 60 et non plures.“ c. 13: „Et est sciendum, quod isti fratres nunquam possunt esse plures in Monasterio quam 25“; 13 Priester, 4 Diakone und 8 Laienbrüder. Das Gen.-Kapitel von Gnadenberg von 1487 verbot streng den Bau von Klöstern „absque certis atque sufficientibus redditibus juxta determinationem Regulae“.

⁸⁾ Cf. P. Clemen, Kunstdenkmäler d. Kr. Mörs, p. 34 ff. (Düsseldorf 1892).

⁹⁾ Cf. Festschrift z. 1200jährigen St. Alto-Jubiläum, p. 31. — Dagegen M. Hartig, Die oberbayr. Stifte II, p. 31 irrig: um 1490.

¹⁰⁾ Nachricht von einigen Klöstern der Hl. Schwedischen Birgitta außerhalb Schwedens bes. in Deutschland. (Frankfurt 1764.)

¹¹⁾ Rev. Extravag., c. 18.



Phot. Staatl. Historisches Museum, Stockholm

VADSTENA, ÖSTERGÖTLAND: KIRCHE VON OSTEN

Ebenso scharf wie Mönche und Nonnen voneinander geschieden waren, sollte auch die Scheidung des Klostervolks von den Laien, einschließlich der Weltpriester, in Erscheinung treten. Den Schwestern sollte es möglich sein, den liturgischen Funktionen zu folgen, ohne selber gesehen zu werden. Beim Chorgebet sollten auch die Brüder den Blicken der Laien entzogen sein. Nach dem in der Ostkirche noch heute gültigen Prinzip, auf jedem Altar täglich nur einmal zu opfern, galt es für 17 Altäre Raum innerhalb der Klausur zu schaffen¹⁾. — Andererseits sollten die Birgittinerkirchen auch dem christlichen Volk dienen, das in großen Scharen herbeiströmte. Durch ihr Gebet und durch den Seeleneifer der Priester wollten Birgittas Klöster weit hinein in die Welt wirken, „ut pax et concordia augeatur“²⁾. Um die Pfarrseelsorge hat man sich allerdings erst in der Spätzeit bemüht; sie war in Vadstena an die Stadtkirche St. Peter gebunden. In Altomünster, wo sich Ökolampadius³⁾ um eine Sammlung für den Bau einer gesonderten Pfarrkirche vergeblich bemüht hatte, waren bis 1633 Weltpriester als Vikare mit der Cura betraut. Was das Volk in die Klosterkirche hineinzog, waren deren Heiligtümer und Ablässe, der eindrucksvolle Gottesdienst und die mit Eifer gepflegte volkstümliche Predigt. — Fast alle Birgittinerkirchen waren vielbesuchte Wallfahrts-Stätten. In Vadstena übten die Reliquien der Ordensstifterin und ihrer hl. Tochter Katharina⁴⁾ eine gewaltige Anziehungskraft. Marienbaum war bereits vor der Besiedlung marianische Gnadenstätte, während man in Altomünster die Tradition des Ortes, die Verehrung des hl. Alto, weiterpflegte. Mayingen war durch eine kurze Rast Birgittas auf ihrer Pilgerfahrt nach Rom geheiligt: man zeigte im Kloster den Brunnen, aus dem sie trank, und dabei eine Wiese, die sie gekauft und den Armen des Ortes geschenkt hatte⁵⁾. An der Stelle von St. Birgitten in Danzig, wo zuvor eine Magdalenenkapelle stand, hatte man 1373 bei der Überführung von Rom nach Vadstena den Leichnam Birgittas aufgebahrt. Außerdem gab es dort noch einen geheiligten Brunnen, der dem Kloster den offiziellen Namen gab: Fons Mariae⁶⁾. Ansehnliche Reliquienschatze werden kaum einer Birgittinerkirche gefehlt haben, nachdem Birgitta selbst das Beispiel eifrigster Reliquienverehrung gegeben hatte⁷⁾. — Nach und nach nahmen alle Kirchen teil an den großen Ablassverleihungen für Vadstena. Abgesehen von den Ablässen der Augustiner waren besonders bedeutsam der Laetare-Ablass vom 4. Fastensonntag, der dem berühmten Portiuncula-Ablass gleichkam, und der Ablass der Kirche St. Peter zu den Ketten. Die Worte der Offenbarung, durch die Christus selbst Vadstena mit diesem Ablass begnadete, waren dort beim nordöstlichen Kirchportal eingemeißelt. Sie waren so kühn, daß sie heftig umstritten wurden⁸⁾. Neue Schwierigkeiten ergaben sich in Deutschland, als im Konkordat von 1418 alle Ablässe ad instar revoziert worden waren. Aber gerade der Widerspruch machte die Gnadenschatze der Birgittinerkirchen bekannt und begehrenswert⁹⁾. Große Beliebtheit fand auch beim Volk der birgittinische Rosenkranz, dessen Weihe an die Klöster gebunden war, und den Alexander VI. mit ungewöhnlichen Ablässen ausgestattet haben soll¹⁰⁾. — Der ernste Choral der Mönche und Nonnen, den bis Ende des 18. Jahrhunderts keinerlei Musikinstrumente begleiteten¹¹⁾, übte nicht zuletzt

¹⁾ Reg., c. 21: Quodlibet Altare uno contentabitur Calice. Summum Altare 2 Calices habeat cum 2 paribus ampullarum et 2 paribus candelabrorum unam quoque Crucem et 3 thuribula, quorum unum habendum est singulis diebus, duo vero in festivitibus, et unam Pixidem pro Corpore... Praeterea unumquodque Altare 2 Ornamentis et 2 Paramentis propter dies festos et feriales contentetur.“ Das Prinzip wird also auch auf das Altargerät ausgedehnt. Auffällig ist bei Erwähnung der Paramente die Vernachlässigung der liturgischen Tagesfarbe.

²⁾ Reg., c. 31. Cf. Extravag., c. 31.

³⁾ Cf. A. Bigelmair, Ökolampadius im Kloster Altomünster 1520—1522 (1917).

⁴⁾ Birgitta wurde bereits 1391 heiliggesprochen. 1484 gestattete Innozenz VIII. ein „Festum B. Catharinae de Dulcia“.

⁵⁾ Cf. Nettelbladt, I. c., p. 93 § 214, Anm. 2, mit Berufung auf das Salbuch von Maihingen.

⁶⁾ Jh. Carl Schultz, Danzig & seine Bauwerke (1859): St. Birgitten.

⁷⁾ Cf. Rev. 6, 112, Extravag., c. 106, Extravag., c. 59. Nach allem zu urteilen, muß Birgitta eine große Reliquiensammlung besessen haben.

⁸⁾ Rev. 4, 137... „Du aber meine Braut, der ich diese Gnade erwiesen habe, habe genug daran, wenn du für diese Ablass-Verleihung Brief und Siegel des Papstes auf dem Gnadenwege nicht erhalten kannst, sondern nur gegen Geld. Denn ich will mein Wort bewahren und bestätigen. Alle Heiligen sollen mir Zeugen sein. Meine Mutter sei dir das Siegel, mein Vater der Bestätiger und mein Geist der Tröster derer, die zu deinem Kloster wallen.“

⁹⁾ Ablassstreitigkeiten werden z. B. aus Lübeck, dessen Domkapitel bei Martin V. klagte, und 1442 aus Nürnberg berichtet. In der Nähe beider Städte lagen Birgittinerklöster: Marienwold und Gnadenberg. Cf. Westman, Birgitta Studier und Hist. Pol. Bl. 1862, Barbara Furerin, Äbtissin zu Gnadenberg.

¹⁰⁾ Cf. Scheckh, I. c., p. 119 ff.

¹¹⁾ Cf. das Orgelverbot Extravag., c. 10. Das Cap. Gnadenberg sagt: „... nec apud sorores aut fratres



Phot. Staatl. Historisches Museum, Stockholm

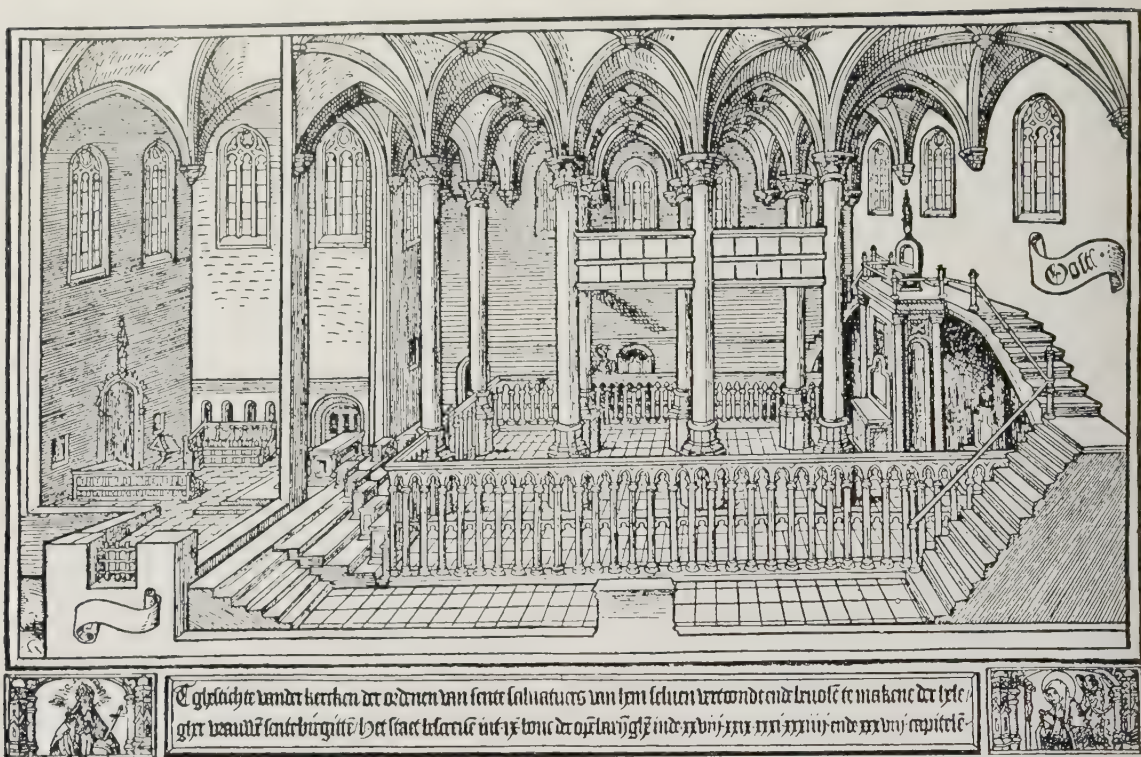
VADSTENA: BLICK AUF DIE RUINEN DER BAUTEN WESTLICH DER KLOSTERKIRCHE
(COLLOCUTORIUM USW.)



Phot. Staatl. Historisches Museum, Stockholm

VADSTENA: INNENANSICHT GEGEN OSTEN

An Stelle der Orgel stand ehemals das Podium mit dem Marienaltar, zu dem beiderseits Treppen hinaufführten



VADSTENA: INNENANSICHT NACH HOLLÄNDISCHEM HOLZSCHNITT UM 1500

durch den anmutigen Wechsel der hohen und tiefen Stimmen, die sich abends im „Ave maris stella“ vereinten, auf jeden Kirchenbesucher eine tiefe Wirkung. Ein derartiges Erlebnis in Maria-Wasser bei s’Hertogenbosch gab den Anlaß zur Überlassung von Marienbaum an die Birgittiner¹⁾. Endlich fand der Pilger in den Kirchen des Erlöserordens fast ständig das hl. Altarsakrament ausgesetzt. Mit diesem Gebrauch bezog man sich wiederum auf ein geoffenbartes Privileg für Vadstena, das sich Extravag. c. 37 findet²⁾. Vielleicht hat Birgitta die Praxis der dauernden Exposition in Aragonien kennengelernt, wo sich nach A. L. Mayer, *Gotik in Spanien* (Leipzig 1928), p. 110, Anm. 1 „bei allen großen Altären ein Medaillon als Umrahmung für das stets ausgesetzte Allerheiligste“ findet. — Das 15. Kapitel der Regel machte den Priestern des Ordens die Auslegung des Sonntags-Evangelium bei der Meßfeier zur Pflicht, desgleichen feiertags eine öffentliche Predigt, und zwar in der Muttersprache. Für diesen Zweck wurde auf reichen Bücherbestand und auf eifriges Studium Wert gelegt. Gegenstand der Predigt sollten sein: die Heilige Schrift, Birgittas Offenbarungen, das Leben der Väter, die Wunderzeichen der Heiligen, die Glaubensartikel und die Mittel wider die Versuchungen und Laster³⁾. Die Worte des Predigers mußten schlicht und verständlich sein, „auf daß sie die Menschen, welche von weitem kommen, fassen mögen

ullo modo instrumenta musicalia scil. clavicordia, cytharae, fistulae, lutinae et consimilia levitatem excitantia habeantur“ (III, 8); „Item prohibemus, ne personae ord. nostri ad consecrationem seu benedictionem introducantur cum fistulis, lutinis, choreis vel aliis quibuscumque, quae lasciviam aut levitates inducant“ (II, 5).

¹⁾ Stroband, l. c., p. 17.

²⁾ „... Sacramentum Corporis mei (loquitur Christus) moniales super altare suum jugiter positum habeant in vase decenti saphirico vel cristallino, ut me, quem cotidie speculantur sub aliena forma ferventius desiderent donec rerum veritate satientur.“ Das Gnadenbergense bestimmt: „... Fratres ord. n. portent Pixidem sive Monstrantiam Corporis Christi ad Altare Summum ad majores horas in festis 9 Lectionum et in Octavis Sanctorum et omni die ad Summam Missam exceptis diebus Coenae et Parasceves sec. consuetudinem Ecclesiarum Cathedralium illarum regionum“ (I, 3). — Scheckh, l. c., bezeugt noch 1730 für Altomünster: „Versus SS. Venerabile tanta viget devotio tantusque fervor...“ ut frequenti Ejusdem expositione vix non perpetua videri possit adoratio.“

³⁾ Reg., c. 21: „Illos autem libros habeant quotquot voluerint, in quibus addiscendum est vel studendum.“ Reg., c. 15: „Sacerdotes... studio et orationi vacare debent, nullisque aliis se implicare negotiis.“



Phot. Staatl. Historisches Museum, Stockholm

VADSTENA: BEICHTFENSTER IN DER NORDWAND DES BRÜDERCHORES

und nicht verdrüssig werden an der weitläufigen Rede überflüssiger Worte“¹⁾. Es ist klar, daß die Befolgung dieser Weisungen den Birgittinern einen großen Zustrom von Hörern brachte, zumal die Einmischung der Revelationes ihren Vortrag ungemein aktuell machte.

Aus den oben erwähnten Gründen mußten die birgittinischen Kirchen räumlich ausge dehnte Gebäude sein. Sollten sie mit dem Wesen und Leben des Ordens zusammenstimmen, durften sie nicht über Bedürfnis weit und hoch gestaltet und vor allem nicht reich und prunkhaft gestaltet werden. Rev. 1, 18 und gleichlautend Extravag. c. 30 steht die Forderung Christi: *In domo mea debet esse omnis humilitas*. In allem sollte weise Zweckmäßigkeit walten. Freilich, wenn Birgitta gegen die Bauten eifert, die von den Menschen „bis zum Himmel auf getürmt werden“, ist es zugleich ein verändertes Stilempfinden, das sich der eleganten Schlank heit und dem Vertikaltrieb der Hochgotik entfremdet hat. Im Verbot farbenglühender Fenster, die man heut ebenso oft wie unverständlich als Ausdruck der mystischen Seelenhaltung mittel alterlicher Menschen anspricht, mag zisterziensischer Einfluß wirken. Ebenso im Verbot zier licher Bildhauerarbeit an Portalen, Pfeilern und Wänden und in der Beschränkung des Bilder schmucks auf die Leidensgeschichte Christi und ernste Heiligengestalten. Es ist eigenartig genug, gerade bei der großen Mystikerin Birgitta einen ausgeprägten Sinn für ruhige Licht führung und einen klar begrenzten fast nüchternen Sakralraum anzutreffen. Doch geht es bei aller *humilitas* auch um ein neues spätgotisches Raumideal im Norden Europas.

Die birgittinische Kirche liegt zwischen den Klostergebäuden, dem nördlichen „Mona sterium“ der Schwestern und der südlichen „Curia“ der Brüder²⁾. Nur die Ostseite liegt frei,

¹⁾ Extravag., c. 23: „Ideo si est Dominica praedicandum in ista religione proponant Evangelium dei et eius expositiones, Biblia et ista verba mea et dilectae Matris meae sanctorumque meorum, vitas patrum et miracula Sanctorum, Symbolum fidei, remedia quoque contra tentationes et vitia secundum uniuscujusque capacitatem.“ Und zuvor: „Qui praedicant veritatem meam, debent habere verba simplicia et pauca, in lectione Sanctarum Scriptum fundata, ut homines venientes de longe capere sufficiant et non attaediantur in prolixitate et declamatione verborum superfluum.“

²⁾ Auch Schwesternkonvente der Dominikanerinnen hatten im Mittelalter kleine Brüderkonvente neben sich. Die Konstitutionen für San Sisto forderten als Ergänzung eine angegliederte Brüdergemein schaft von 6 Professoren, wovon 3 Priester sein mußten — (Bullarium Ord. Praed. VII. 410). — Ähnliche



Phot. Staatl. Historisches Museum, Stockholm

VADSTENA: BEICHTVATERSITZ MIT FENSTER

während auch der Westchor umbaut ist. Von den westlich gelegenen Bauten wird in den *Revelationen* ausdrücklich nur das „Collocutorium“ erwähnt, der Sprechsaal der beiden Konvente. Dort fanden die notwendigen Unterredungen statt, bei denen sich Brüder und Schwestern aber nicht etwa sehen konnten, denn der Raum war durch eine Mauer quer durchgeteilt. Man sprach durch zwei Drehladen, durch die auch Gegenstände hinüber und herübergereicht wurden. In Vadstena sind neuerdings die Fundamente dieser Anlage und anderer Räume westlich der Kirche aufgedeckt worden, die sich aus den Angaben des *Diarium Vadstenense*¹⁾ ihrer Zweckbestimmung nach deuten lassen. Die Kirche ist eine dreischiffige Pfeilerbasilika, deren einzelne Joche 20 Ellen breit und ebenso lang sind. Im Westen steht als Verlängerung des Mittelschiffs der Brüderchor. Für ihn ist eine Länge von 22 Ellen vorgesehen, so daß er also ein Rechteck darstellt. Sämtliche Gewölbe haben die gleiche Höhe. Die Hallenanlage wird ausdrücklich gefordert, was Lorenzen²⁾ übersehen hat. In Östergötland war die Domkirche von Linköping mit dieser Raumform vorangegangen, deren Langhaus um 1300 begonnen wurde. Die Anlage des Brüderchores im Westen ist ungewöhnlich, da sich ja an seinem Eingang der Hochaltar befinden sollte. Lindblom will in

dieser Anordnung eine Bevorzugung der Schwestern erkennen, die im Osten ihren Kirchenplatz fanden. Näher liegt der Hinweis auf das Beispiel der frühen, großen römischen Kirchen, die, vor allem St. Peter³⁾, den Hauptaltar im Westen hatten. Durandus erwähnt den altrömischen Brauch ausdrücklich *Rationale* V 2 n. 57; selbst vor ihrer Pilgerfahrt darf man die Kenntnis dieses Sachverhaltes bei Birgitta voraussetzen. Da auch der birgittinische Hochaltar dem Apostelfürsten geweiht ist, lag es nahe, an seine Grabkirche zu denken, zumal für Birgitta, die sich für alle Einzelheiten der großen Heiligtümer so lebhaft interessierte. Die Aufstellung der Chorstühle hinter dem Hochaltar schützte die Brüder vor neugierigen Blicken. Der Zugang zum Chor sollte sich in der Westwand befinden. Noch heute sind in der nördlichen Chorbauwand der Vadstenakirche 5 kleine Fenster nahe dem Erdboden sichtbar. Sie dienten der Beichte der Schwestern und wohl auch dem Kommunionempfang. Der Widerspruch zwischen *Extravaganter* c. 28 und *Regula* c. 25 läßt sich beheben, wenn man den Gebrauch eines Vorhangs am Beichtfenster annimmt. Zu beiden Seiten des Hochaltars, der in Vadstena Birgittas Reliquienschrein trug, waren je 6 Apostelaltäre angeordnet. Sie nahmen den Raum der 3 Westjoche der dreischiffigen Halle ein. Um eine übersichtliche Aufstellung zu erzielen, waren 6 breite Stufen vorgesehen, auf denen die Altäre, jeweils mit 2 Ellen Zwischenraum, Platz fanden. Während der Hochaltar in der Länge 5 Ellen, in der Breite $2\frac{1}{2}$ Ellen maß, waren die Seitenaltäre $2\frac{1}{2}$ Ellen lang und $1\frac{1}{2}$ Ellen breit. Ganz neuartig war die diagonale Aufstellung dieser Seitenaltäre, wie sie auch ein niederländischer Holzschnitt des frühen 16. Jahrhunderts bezeugt (s. Abbildung 326). Diese vertikale und horizontale Staffelung stellt ein seltsam malerisches Element in dem sonst so streng gegliederten Kirchenraum dar. Jede Bezugnahme auf die Chorkapellen der Zisterzienser fehlt, die doch eine Musterlösung der

Verhältnisse gab es bei Zisterzienserinnen. So stand in Seligenporten (Oberpfalz) südlich der Kirche ein eigener Bau für Mönche der Abtei Heilsbronn, denen die priesterlichen Funktionen im Kloster oblagen.

¹⁾ Herausgeg. v. E. Benzelius, Uppsala 1721. — Abbildung der Fundamente S. 325 oben.

²⁾ l. c.

³⁾ Auch S. Giovanni in Laterano, S. Maria Maggiore u. a.



Klischee: Bayer. Landesamt f. Denkmalpflege, München

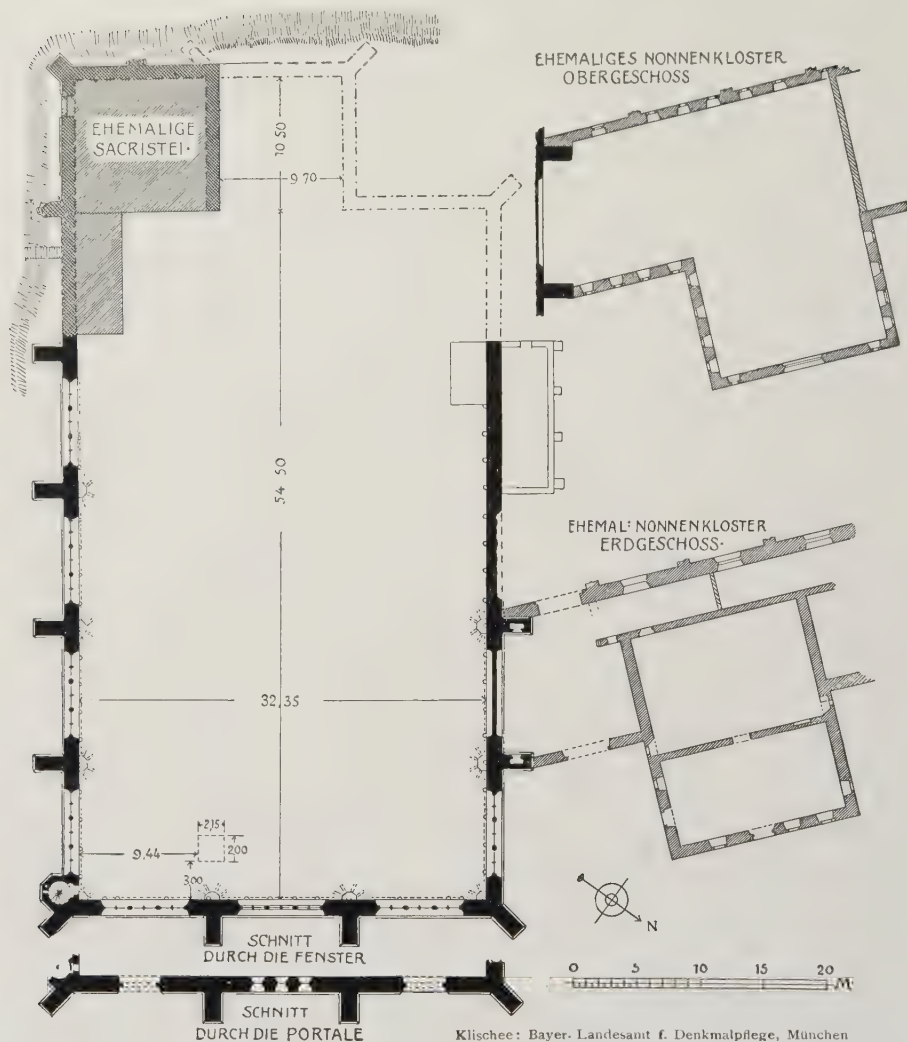
GNADENBERG (OBERPFALZ): ANSICHT VON 1635

Altarbedarfsfrage im Sinne des gotischen Gliederbaus darstellen. Wenn schon nicht von der ästhetischen Seite her, so ist hier doch tatsächlich ein Gestaltungsprinzip des Barock vorweg genommen.

In dem für das Volk bestimmten Raum der Kirche waren, außerhalb der Klausur, in Vadenstena regelmäßig eine Reihe von Altären aufgestellt, die den Weltpriestern dienten, die zum Kloster kamen.

Ebenso wie die doppelte Choranlage ist auch die Erhöhung des Kirchenbodens gegen Westen ein Zug, der auf vorgotische Zeit zurückweist. Es war folgerichtig, wenn der Meister von Maribo unter dem Brüderchor eine Art Krypta anordnete. Da jede der sechs Stufen handbreit hoch sein sollte, ergibt sich eine Erhöhung des Chores um etwa 60 cm. Ob sich jede einzelne Stufe über die ganze Breite des Kirchenschiffes erstrecken sollte, wie es der Text nahelegt, ist meines Erachtens nicht zu entscheiden. Der holländische Holzschnitt bringt eine andere Treppenföhrung. Ästhetische und praktische Erwägungen föhrten den Zeichner des schematischen Grundrisses gleichfalls zu einer Modifizierung (Abb. S. 326). Man darf den Text der Bauvorschriften nicht immer strikt interpretieren.

Birgittinische Eigenart, die schwerlich auf Vorbilder zurückgeföhrt werden kann, sind die Ambitus Ferrei, die Eisernen Umgänge. Das Gitter hat seine Tür vor dem Hochaltar, wo der Bischof zur Visitation die Klausur betrat. Eigentümlich ist ferner die Anordnung zweier Altäre in dem nur vier Ellen breiten Gang. Sie standen längs der Mauern des Kirchenschiffes. Der Eiserne Umgang ist in späteren Bauten weiter entwickelt worden. Bereits in Maribo wurde daraus ein steinerner Emporenengang, den auch die Tochterklöster Gnadenberg und Mariager übernahmen. Daß Gnadenberg ihn nach Mayingen weitergab, ist wahrscheinlich; leider ist die dortige Kirche völlig zerstört worden. Altomünster übernahm das Motiv in höchst origineller Abwandlung beim Neubau von 1763. Die steinernen Emporengänge standen in Verbindung mit dem Podium für den Marienaltar („Chorus Sororum inferior“). Birgitta sah als Zugang beiderseits Treppen vor, die vom Eisernen Umgang zum Marienaltar aufstiegen. Das Podium für den Altar sollte quadratisch sein und 10 Ellen messen. Eine Reihe von Forschern wollten dieses Podium mit dem Kirchplatz der Schwestern identifizieren. Aber wie sollte man auf einer Fläche von 25 qm Chorstühle für 60 Schwestern und einen Altar von 4 Ellen Länge aufstellen? Auch wäre die Trennung von Brüdern und Schwestern ganz illusorisch gewesen, wenn hier am Ostchor die beiden Klausuren zusammenliefen. Der niederländische Holzschnitt lehrt, daß der eigentliche Schwesternchor zwischen den Pfeilern des Mittelschiffes eingespannt war, und zwar, nach dem Text Extravag. c. 28, in Höhe von 11 Ellen. Vom Chorfußboden bis zum Gewölbeansatz sollten es etwa 4 Ellen sein. Die Gesamthöhe der Pfeiler betrug demnach etwa 15 Ellen. Setzt man, dem wahrscheinlichen Gedankengang Birgittas entsprechend, als Gewölbehöhe 5 Ellen



GNADENBERG (OBERPFALZ): BIRGITTINENKLOSTER. GRUNDRISS

an, so ergibt sich, daß jedes Joch mit einem Würfel von 20 Ellen Seitenlänge zu umschreiben war. Der Schwesternchor war als Holzkonstruktion gedacht. Das Balkenwerk sollte unten gegen Feuerschaden mit Kupferblech überzogen sein. Der Zugang zum Chor erfolgte gewiß über eine Art Steg. In Vadstena und Gnadenberg sind die zugehörigen Maueröffnungen in der nördlichen Kirchenwand deutlich sichtbar. Unter den Aufgängen zum Marienaltar lagen die beiden Portale der Ostwand, die für das Volk bestimmt waren. Extravag. c. 31 ist nur von einer Ostpforte die Rede. Dort geht es indes nicht um die Baugestaltung, sondern um den mystischen Sinn der einzelnen Bauteile. Praktisches Bedürfnis einer Wallfahrtskirche legten eine symmetrische Verdoppelung der Osttür nahe. Zur Linken mag der Pilgerstrom eingezogen, zur Rechten hinausgeflutet sein. Der „Rote Stein“ mit dem Ablassprivileg ist sicher nicht zufällig am südöstlichen Portal der Vadstenakirche eingemauert worden, die mit ihren Pforten für das Volk absichtlich gegen die Straße lag, die, belebt, von Wästergötland nach Östergötland vorbeizog. Sie brachte die Pilger heran.

Auch in der Nordwand der Kirche befand sich gegen Westen eine Tür, die zum Nonnenkloster, die Porta Gratiae. Durch sie trat die Neugeweihte in die Schwesternklausur, und nach dem Tod wurde der Leichnam durch dieselbe Tür wieder herausgetragen.

Was den Außenbau anbelangt, so wird eine Dachhöhe vorgeschrieben, „wie man sie haben kann und wie es notwendig ist“. Eine Halle von 60 Ellen lichter Weite führte notwendig zu einer umfangreichen Dachkonstruktion, wenn man nicht, wie nach örtlicher Gewohnheit



Kilsch: Bayer. Landesamt f. Denkmalpflege, München

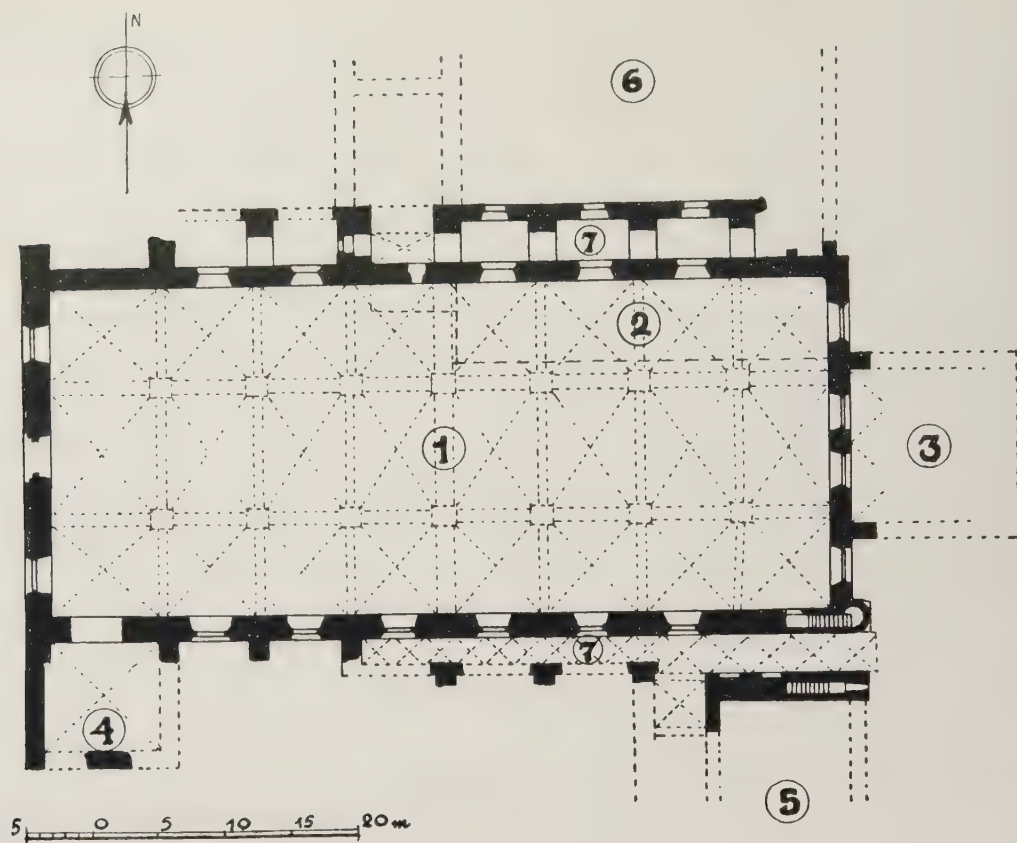
GNADENBERG (OBERPFALZ): ANSICHT DER KLOSTERRUINE

bei der Danziger Birgittenkirche, jedes Schiff mit einem eigenen Satteldach versehen wollte. Die Höhe sollte indes nicht maßlos gesteigert werden.

Als Baumaterial wird Haustein gefordert. Es können aber auch Findlingsblöcke Verwendung finden. Selbst für die Gewölbe, deren Form nicht näher bestimmt wird, gilt diese Vorschrift. Ziegelsteine sind nur für die Klostergebäude und als Bodenbelag in der Kirche zugelassen. Doch sind auch für den letztgenannten Zweck geglättete Steinplatten vorzuziehen, *ut omnia munda convenient mundis*¹⁾.

Eine Turmanlage wird nirgends erwähnt. Ein Dachreiter oder ein freistehender hölzerner Klockstapel dienten im Norden häufig der Glockenaufnahme. Es mochte aber auch das zisterziensische Beispiel bestimmend wirken. Die dänischen Klöster Maribo und Mariager hielten

¹⁾ Extravag., c. 38.



MARIENDAL-KIRCHE BEI REVAL (ESTLAND): GRUNDRISS

sich durch das Stillschweigen der *Revelationes* indes nicht für verpflichtet, von dem Turmbau in landesüblicher Form abzusehen. Andererseits war gerade für diese Klöster wie auch für Marienwolde und Mariendal die Lage Vadstenas am Seeufer vorbildlich.

Die Symbolik des birgittinischen Kirchenbaus.

Die Offenbarungen Birgittas enthalten nicht nur Vorschriften über Bau und Ausstattung der Klosterkirche, sie geben darüber hinaus eine symbolische Deutung, die der Beachtung um so mehr wert ist, als sie sich von den üblichen Ausführungen mittelalterlicher Autoren unterscheidet. Sauer hat in seinem Buch: „Die Symbolik des Kirchengebäudes“¹⁾ die birgittinischen Texte nicht berücksichtigt.

Schon der Grundgedanke der Symbolik des Gotteshauses, wonach die materielle Kirche ein Abbild der großen geistigen ist, erscheint dahin gewandelt, daß die hl. Stätte die „Religio“, d. h. den neuen Orden SS. Salvatoris bedeutet. Das Fundament ist Christus der Herr²⁾, „der alles begründet hat, durch den alles geschaffen ward und besteht“. Die vier Wände der Klosterkirche versinnbildeten Christi Gerechtigkeit, in der er die Widersacher seines Hauses, des Klosters, richten wird, Christi Weisheit, mit der er die Bewohner erleuchtet, Macht, mit der er sie gegen die Machenschaften des Teufels stärkt, und Barmherzigkeit, mit der er alle Bittenden aufnimmt.

Die Altäre der birgittinischen Klosterkirche vergegenwärtigen jene Heiligen, mit denen sich die Klostergemeinde besonders verbunden fühlt: die Gottesmutter, die Apostel, Johannes den Täufer und den Seelenführer St. Michael. Maria ist die Eigentümerin des Ordens; ihr

¹⁾ Freiburg 1924.

²⁾ Bei Durandus († 1296), *Rat. div. off.*, erscheint als Fundament der Glaube, als Dach die Liebe, als Tor der Gehorsam, als Fußboden die Demut. Die vier Wände bedeuten die vier Kardinaltugenden.



Phot. Birgitt. Verschönerungsverein Tallin (Reval)

MARIENDAL BEI REVAL (ESTLAND): BIRGITTENKLOSTER. GESAMTANSICHT AM FLUSS

zu Ehren soll die Äbtissin Haupt und Herrin im Kloster sein. Unter den Aposteln, deren Schar die 12 Priestertermönche entsprechen, ist Petrus besonders bevorzugt. Dem Statthalter des Weltheilands gebührt der westliche Hochaltar. Wahrscheinlich war für die Aufstellung im Westen die Situation der Vatikanischen Basilika maßgebend. Auch die Aufstellung der übrigen Apostelaltäre ist nicht willkürlich. Die einzelne Anordnung wird mit einem Hinweis auf Schicksal, Verdienst und Charakter der Apostel begründet. Johannes der Täufer durfte als „der liebste Freund“ des Herrn, der „wohl ein Engel, eine Jungfrau genannt werden darf“¹⁾, nicht übergangen werden. Nicht zufällig steht sein Altar dem des Erzengels Michael gegenüber. Über Birgittas Wallfahrt zum Monte Gargano vergleiche man Rev. 4, 131. Der Altar steht sicher mit dem Totenkult in Beziehung. Lag doch im Süden der Klosteranlage auch der Friedhof, in den Revelationen „caespes“ = Rasen genannt.

Das 31. Kapitel der Extravaganten spricht, wie schon erwähnt, im Gegensatz zum 28. Kapitel von nur einem Ostportal, der Sündenvergebungs-Pforte. Sie liegt im Osten, weil dem Volk beim Eintritt das Licht der Gottesliebe aufleuchtet und das Glaubenslicht heller erstrahlt. Die Kirchtür für den Brüder-Konvent heißt Pforte der Versöhnung und Begnadigung, denn die Mönche sollen durch ihr glaubensvolles Gebet die Sünder zu Gott zurückführen und so zur Erneuerung des Volkes beitragen und Gott versöhnen. Dies Tor liegt gegen Westen, da das Gebet der Brüder die Herrschaft des Teufels über die Seelen zum Sinken bringt, so daß er sie nicht mehr nach Wunsch versuchen kann. Das dritte Tor heißt Tor der Gnade und Herrlichkeit. Zweimal nur wurden die Schwestern durch diese Tür in der Nordwand hindurchgeleitet: am Tag der Profeß und auf dem letzten Gang zum Gottesacker. Wer mit reuigem Herzen und mit dem Verlangen, Gott zu gefallen, eintritt, wird die Gnade haben, von Tugend zu Tugend fortzuschreiten²⁾, inmitten der Versuchungen Erquickung finden und am Ende in die Herrlichkeit eingehen. Eigenartig ist die symbolische Erklärung der Nordlage: Wie sich vom Teufel alle Eiseskälte der Bosheit ausbreitet, so wird (die Schwestern) die Wärme des Hl. Geistes beleben und die Glut der göttlichen Liebe in immer reicherm Maß zuteil werden.

Wenn Birgitta das Dach der göttlichen Liebe vergleicht, die die Sünden der Gott liebenden Seelen zudeckt, so stimmt diese Auffassung mit der des Durandus überein, anknüpfend

¹⁾ Cf. Rev. 1, 20.

²⁾ Cf. Psalm 83, 7: *ibunt de virtute in virtutem*.

an 1. Petr. 4, 8. Das Dachfenster versinnbildet die Betrachtung der Gnade; wer sie betrachtet, fühlt sich erwärmt.

Das Dach soll so hoch sein, wie man es in der Gegend des Klosters zweckmäßig haben mag. Ein unmäßig hohes Dach würde der Demut widersprechen. Die mäßige Höhe bedeutet, daß Gottes Worte nicht auf unbegreifliche Art, sondern begreiflich und faßbar offenbart werden.

Die schlichten, hellen, weißen und grauen Fenster gleichen den schlichten Gottesworten, durch die das Licht der Gotteserkenntnis in die Welt dringt.

Die Mauern der Kirche aus Felsgestein vergegenwärtigen die Festigkeit und Unzerstörbarkeit der Gottesworte. Die mäßige Höhe des Kirchenbaus bezeichnet, daß Gottes Weisheit zwar zum Teil begriffen werden kann, aber nie völlig.

Die einzelnen Denkmäler

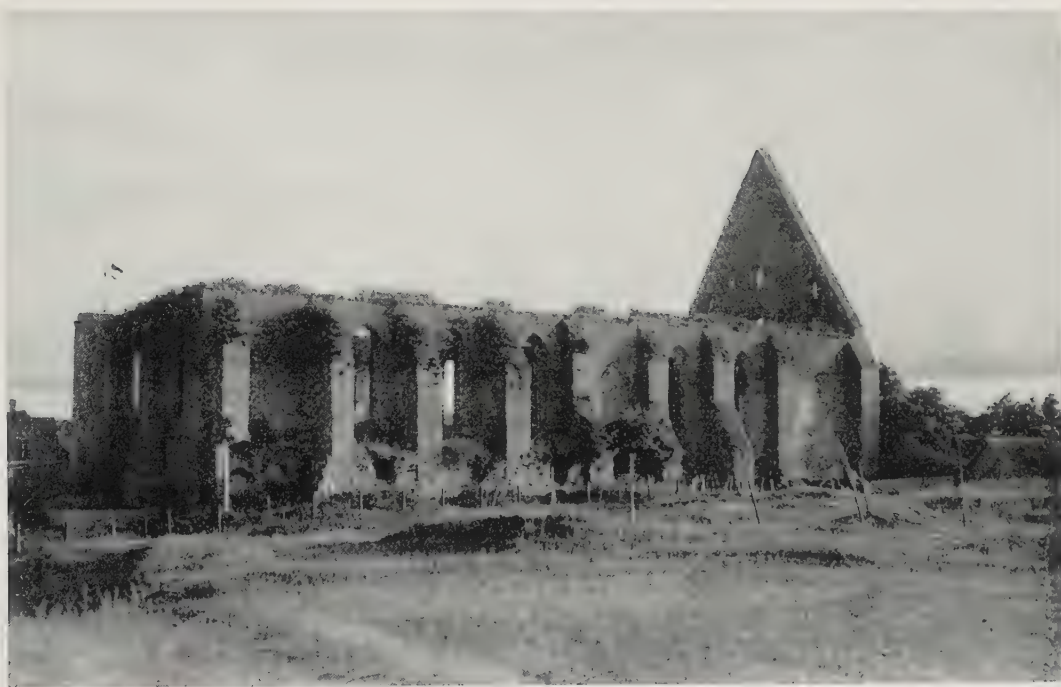
Bei der immerhin stattlichen Anzahl mittelalterlicher Birgittenklöster überrascht es, daß nur mehr ganz wenige Denkmäler erhalten sind. Die wichtigste Kirche nach Vadstena und Maribo ist unstreitig Gnadenberg. Dann folgen Gnadental in Finnland, Mariager in Jütland, Mariendal in Estland, Marienbrunn in der Stadt Danzig und schließlich Lublin in Polen. Die einzige bedeutende Leistung in neuerer Zeit ist der durchgreifende Umbau von Altona: 1763—1768.

Vor allem wichtig ist die Mutterkirche des Ordens: Vadstena (Abb. S. 323, 325, 326, 327). Sie hält sich getreu an die Bauvorschriften; nur daß für die Gewölbe Ziegelsteine verwendet wurden, was den Weisungen der *Revelationes* widersprach. Im übrigen wurde der Bau in bläulichem Kalkstein ausgeführt. Er war 1393 schon soweit fortgeschritten, daß er Birgittas Reliquien aufnehmen konnte. 1405 wurde der Brüderchor in Gebrauch genommen. Aber erst 1420 waren die Gewölbe des Schiffes vollendet¹⁾. Ihre sternförmige Figuration steht wohl mit der Bauweise des preußischen Ordenslandes in Verbindung. Sie mildert den herben Zug der Gesamtanlage, die ganz auf einfache Proportionswirkung abgestellt ist. Die ehemals fast überreiche Ausstattung mit Altären, Eisenschranken und Stufen, der Schwesternchor und der Marienchor mit seiner doppelten Treppenanlage gaben in alter Zeit dem Kirchenraum einen wesentlich anderen Charakter. Die schlichte Architektur war nur gleichsam Schale um eine malerische Gestaltenfülle. Wenn auch bei der Restauration von den sechs Stufen im Westen, auf denen einst die Apostelaltäre standen, angeblich keine Spuren gefunden wurden, so bezeugt doch das *Diarium Vadstenense*, daß die erste Äbtissin 1412 „bei den Stufen“ begraben wurde. Gewölbekappen und teilweise auch die Mauern waren ehemals mit Maleereien geziert. Die Restauration hat den alten Kalkputz beseitigt. Sinnlos war auch die Neuverglasung des Brüderchors mit buntgemalten Scheiben. Das ehemals ungebrochene Satteldach wurde gleichzeitig verändert und erhielt einen allzuschlanken Dachreiter.

Maribokirche auf Lolland, etwa 1440—1450 erbaut (Abb. S. 349, 350), folgte dem Hallensystem von Vadstena. Hier wurde zuerst auf dänischem Boden das Prinzip konsequent durchgeführt. Seltsamerweise griff die Tochterkirche in Mariager (etwa 1460—1480) auf den einheimischen Typus zurück, der das Mittelschiff stark überhöhte. Im Vergleich zu Vadstena wird in Maribo die Längenerstreckung sehr stark betont. Bei acht Gewölbejochen hat diese Kirche (ohne Chor) eine Länge von 55 m. Die Breite beträgt 22 m. In Vadstena lautet das Zahlenverhältnis bei fünf Jochen 51:32 m. Das Mittelschiff ist in Maribo und in Mariager den Seitenschiffen an Breite überlegen. Dem Brüderchor wurde an beiden Orten westlich ein bescheidener Turm vorgelegt. Die Art der Verbindung entsprach einheimischen Bauten. Maribo hat unter dem Brüderchor einen kryptenartigen Raum, trotzdem das Seeufer nahe lag. Die Höhendifferenz zwischen Chor und Langhaus spricht für die regelgemäße Aufstellung der Apostelaltäre, die selbstverständlich verschwunden sind. In Mariager ist der Niveauunterschied für die Anordnung von sechs Stufen nicht ausreichend. Als neuer bezeichnender Zug birgittinischer Baukunst kam in Maribo ein Umgang im Wandaufbau auf, der durch die Bestimmungen über den „*Ambitus Ferreus*“ angeregt wurde. Nur teilweise unterwölbt, ging er auch auf Mariager und, in verfeinerter Form, auch auf Gnadenberg über, das von Maribo aus besiedelt wurde. Die Disposition der Ostteile hielt sich bei den zwei dänischen Kirchen an die Vorschrift der *Revelationes*. Das Baumaterial ist in beiden Fällen fast durchgängig Ziegelstein.

Gnadenberg steht zwischen Vadstena und Maribo. Die Grundrißdisposition ist regelgemäß:

¹⁾ Cf. *Diarium Vadstenense ab ipsius initii monasterii ad ejusdem destructionem*, Upsala 1721.



Erka-Photo Tallin (Reval)



Phot. Birgitt. Verschönerungsverein Tallin

MARIENDAL-KIRCHE (ESTLAND): RUINE. GESAMTANSICHT UND INNENANSICHT

fünf Joche bei gleicher Breite und Höhe der Schiffe (Abb. S. 329, 330, 331). Der Bau ist aus bräunlichem Kalkstein in vorzüglicher Technik errichtet. Bereits 1438 wurde der Grundstein gelegt, doch ward die Ausführung erst Mitte des Jahrhunderts ernstlich in Angriff genommen. Als Baumeister wird Jakob Grimm von Nürnberg genannt, die örtliche Leitung hatte Hans Frommilner (Fronmüller). Den gewaltigen Dachstuhl aus 3000 Stämmen, wie eine Nürnberger Chronik sagt, setzte Eucharis Gaßner auf. Erst 1517 ermöglichten die Patrizier Sigmund und Christoph Fürer den endgültigen Ausbau der Kirche und die Einziehung von Kreuzgewölben. Ein Baugutachten Albrecht Dürers liegt im Nürnberger Stadtarchiv¹⁾. Er rät, das steile Satteldach durch ein niederes Zeltdach zu ersetzen. Der Vorschlag spricht nicht für baukünstlerisches Geschick des Malers. Er wurde nicht ausgeführt. Da die Kirche zu Gnadenberg 1636 zur Ruine gemacht wurde, in der große Schuttmassen aufgehäuft sind, wäre eine Grabung von Wichtigkeit. Sie könnte darüber Klarheit schaffen, ob sich die innere Einrichtung im einzelnen an die Revelationen hielt. Die kreuzgangartigen Unterwölbungen der erhöhten Laufgänge weisen auf Maribo. Die Übernahme von dort ist wahrscheinlicher als die Vermittlung des Motives nach Dänemark. Man hat den Eindruck, daß ein gut erfundenes Motiv in Gnadenberg unter dem Einfluß der Nürnberger und Regensburger Bauhütte die endgültige Prägung fand. Die Beschränkung des Lichteinfalls durch den Laufgang wurde durch die ungewöhnliche Breite der Fenster ausgeglichen. Sie haben teilweise höchst eigenartiges Maßwerk. Herrlich gelegen stellt die Kirche noch heute ein sehenswertes Denkmal nordischen Geistes dar.

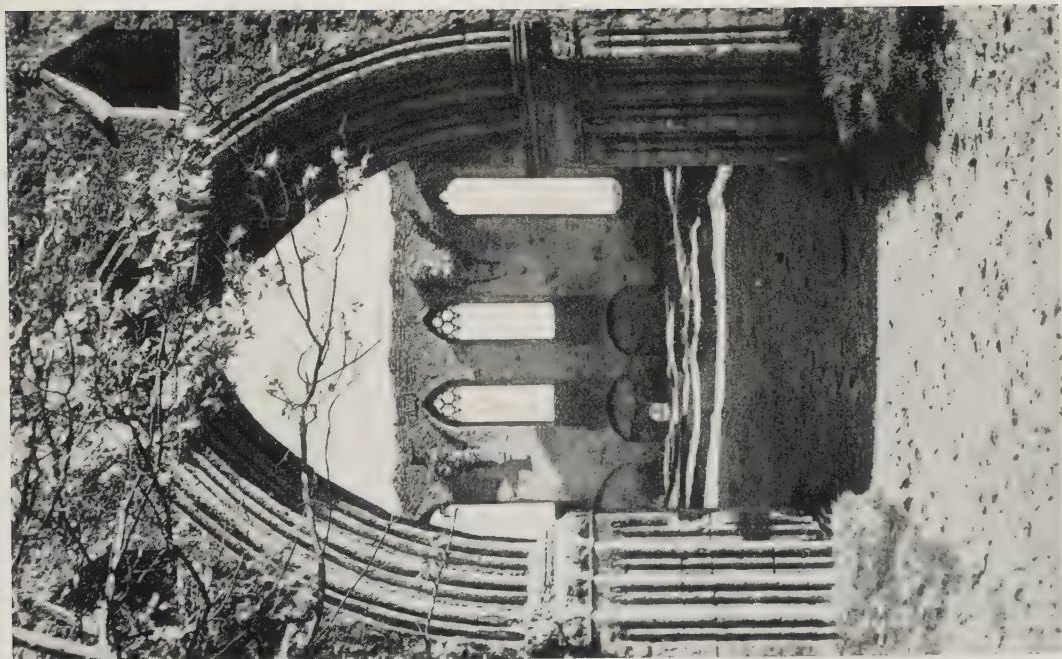
In naher Beziehung zu Vadstena steht auch die Kirche von Gnadenberg in Finnland, das ja einst unter schwedischer Herrschaft stand. Und doch ist das Raumbild vergleichsweise dumpf und schwer. In den Seitenschiffen finden sich Kreuzgewölbe, das Mittelschiff hat hingegen sternförmige Gewölbefiguration. Die Rippen sind dürr und starr. Der Brüderchor liegt im Westen. Er wurde später zur Vorhalle umgestaltet, und das 18. Jahrhundert ließ aus ihm einen Turm aufwachsen. Die Glocken waren in alter Zeit sicher auf einem hölzernen „klockstapel“ untergebracht, der in der Umgebung der Kirche lag. Zwischen den Ostportalen wurde eine Sakristei angeordnet. Der Bau ist errichtet aus Findlingsblöcken, nur der Westchor, die Gewölbe, die Mehrzahl der Strebepfeiler und die obere östliche Giebelwand sind von Backstein gemauert. Im Innern haben sich Spuren alter Bemalung erhalten. Das Kloster wurde zunächst 1440 in einem Talgrund bei Masku begründet, aber schon wenige Jahre später an die heutige Stelle auf einer Anhöhe („Nunnebaken“) verlegt.

Von Mariager haben wir schon im Zusammenhang mit Maribo gesprochen. Die Kirche wurde etwa 1460—1480 erbaut. Zwischen ihr und der Karmeliterkirche in Helsingør bestehen offensichtlich Zusammenhänge der Bauausführung. Die Abstimmung der schlanken Verhältnisse muß in Mariager von besonderer Feinheit gewesen sein. Leider wurde der Bau Ende des 18. Jahrhunderts zum größten Teil niedergelegt. Die Grabungen von J. B. Löffler ergaben 1895 den Grundriß. Das Schiff (ohne Chor) hatte eine Länge von 56,8 m. Der Westchor hatte, wie der in Maribo, Rechteckform und zwei querrrechteckige Kreuzgewölbe. Das Schiff hatte Sterngewölbe. Das Turmuntergeschoß öffnete sich als eine Art Vorhalle gegen den Brüderchor, der hier bedeutend niedriger war als das Mittelschiff.

Die bisher besprochenen Kirchen standen in freiem Gelände. Für Marienbrunn-Danzig war die Lage im Häusergewirr am Radaunekanal bestimmend (Abb. S. 338 u. 339). Die Gebäude der beiden Konvente mußten auf die gleiche, die Nord-Seite der Kirche treten. Im Osten konnte nur ein Portal angebracht werden. Zwei weitere Eingänge wurden im Süden und Westen geschaffen. Die Zahl der Gewölbejoche wurde im Westchor auf drei, in den Schiffen auf je sechs erhöht. Die Schiffe sind annähernd gleich breit und gleich hoch. Nach einem Brand von 1587 wurden die Kreuzgewölbe als reiche Stern-, im Chor als Zellengewölbe wieder hergestellt (Abb. S. 340). Über der Südostecke wurde ein quadratischer Turm errichtet, der 1673 eine gefällige Haube erhielt. Der östliche Anbau hat ursprünglich sicher den Marienaltar aufgenommen. Im 18. Jahrhundert diente er als Heiliges Grab. Der Nonnenchor nimmt die drei Ostjoche des Kirchenschiffs ein. Nach Danziger Brauch erhielt jedes der drei Schiffe ein eigenes Satteldach, das im Osten einen reizvollen Giebel zeigt. Als Bauzeit für Kirche und Kloster sind die Jahre 1396—1402 zu nennen.

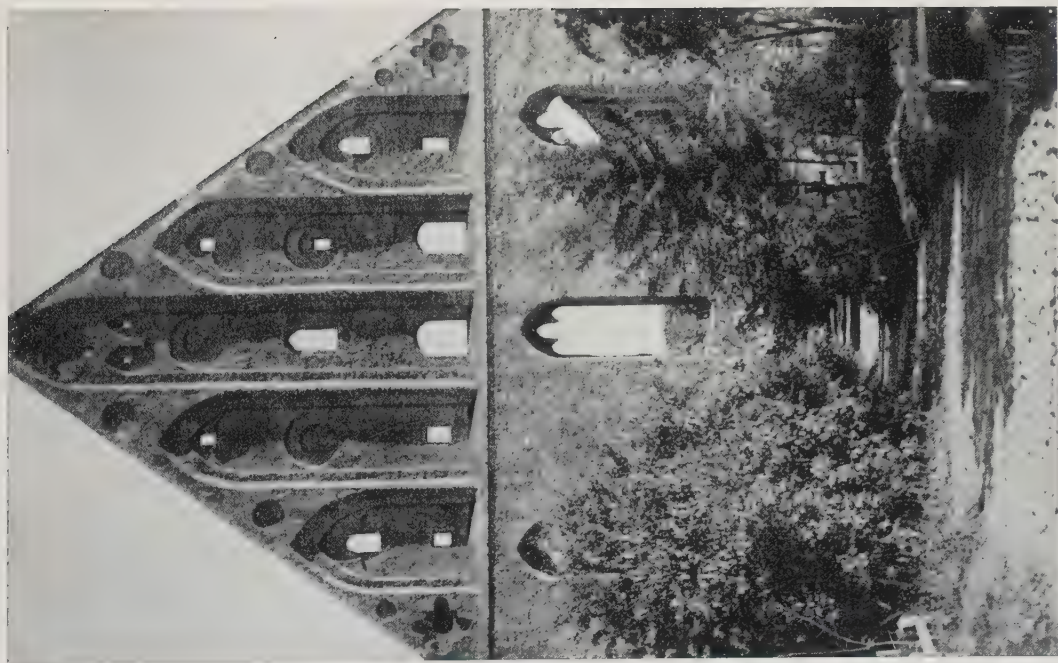
1436 wurde, wie eingangs erwähnt, die Kirche von Mariendal bei Reval eingeweiht (Abb. S. 332—335). Wie Maribo ist sie acht Joche lang. Vor der platt geschlossenen Ostwand stand

¹⁾ Reicke, Albr. Dürer als Architekt und die Klosterkirche von Gnadenberg. Ztschr. f. Bauwesen 1926 (Hochbau-Teil), p. 23 ff.



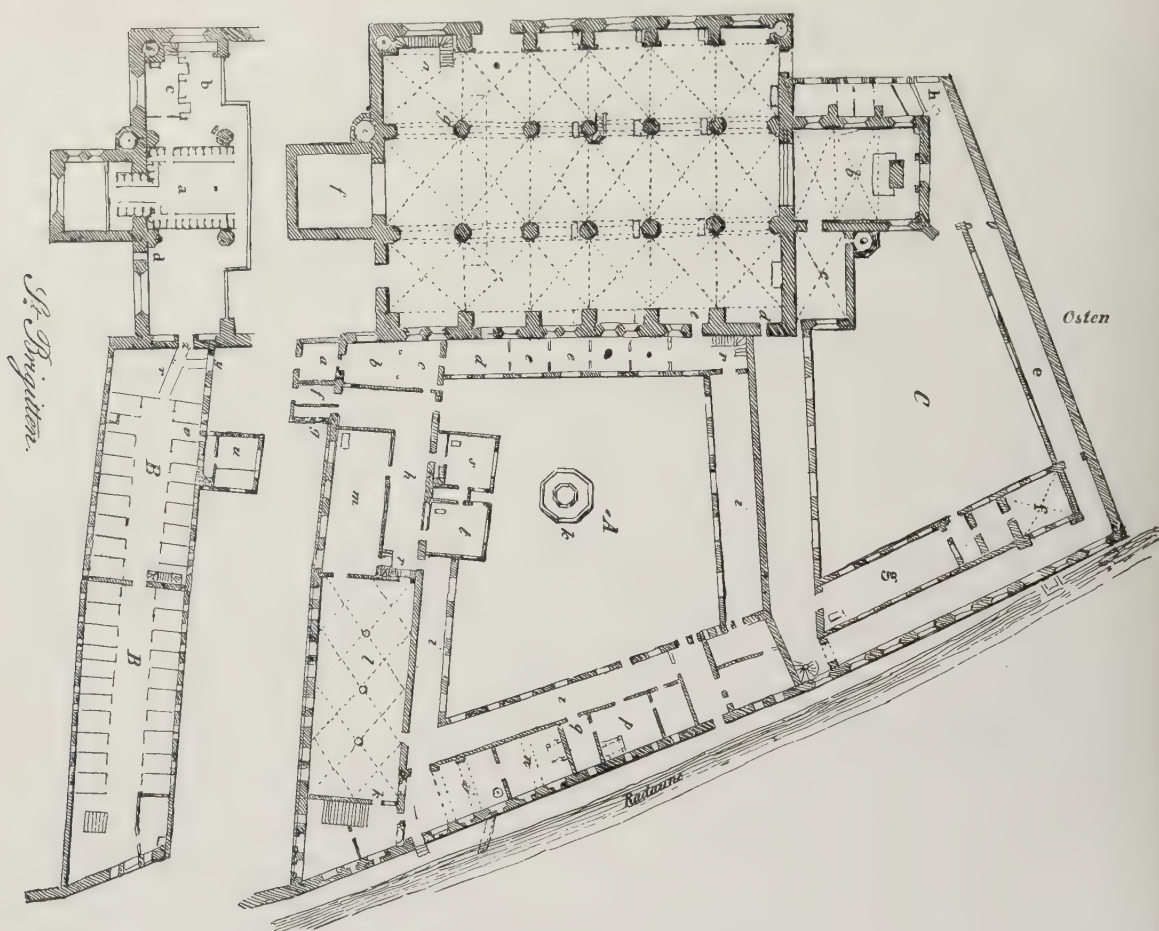
Phot. Verschönerungsverein Pirta bei Tallin

MARIENDAL (ESTLAND): WESTPORTAL



Phot. K. Akef

MARIENDAL (ESTLAND): WESTGIEBEL



DANZIG: BIRGITTENKLOSTER. GRUNDRISS

der Hochaltar. Die Anordnung erinnert an gewisse Zisterzienserkirchen. Doch durften Nottbeck und Neumann (Geschichte und Kunstdenkmäler der Stadt Reval) nicht gerade auf die Kirche von Amelunxborn hinweisen, die zwar platten Schluß, aber basilikale Chorform aufweist. Die innere Länge der Kirche Mariendal beträgt 55,92 m, die Breite 23,88 m. Zu dem Mangel eines baulich gesonderten Brüderchors treten als weitere Eigentümlichkeiten die Ostung, der Anbau einer Sakristei an die Chorwand, die Anlage der Nonnenempore in den vier Ostjochen des nördlichen Seitenschiffs und der Durchbruch eines großen Mittelportals in der Westwand. Die drei Westjochen sind gleichsam als Eingangshalle verbreitert. Die Kirchenmitte bezeichnet ein auffallend breiter Gurtbogen. Hier stand wohl eine Schranke, die den Chorteil der Kirche vom Laienraum schied. Im übrigen entsprechen die quadratische Pfeilergestalt und der Gebrauch von Kreuzgewölben den übrigen Sakralbauten Revals. Typisch sind auch die Wanddienste, die als konsolenartig behandelte Lisenenstücke erscheinen.

Schwerlich läßt sich an der Kirche zu Lublin birgittinische Bautradition erkennen. Eben- sowenig kann die Kirche von Marienbaum bei Xanten unsere Vorstellung von der Sonder- art des Ordens bereichern. Es ist zu beklagen, daß sich in den Niederlanden keine einzige Birgittinerkirche des Mittelalters erhalten hat. Unser Holzschnitt läßt darauf schließen, daß dort das eigentümliche Bauprogramm Interesse und Beachtung fand.

In der Neuzeit hat der birgittinische Geist nur ein Denkmal von künstlerischer Bedeutung ge- schaffen¹⁾: die Kirche von Altomünster in Oberbayern (Abb. S. 341—345). Man kann ihre Eigen- art nicht aus dem Zeitstil oder dem Eigenwillen des alternden Architekten Johann Michael Fischer erklären. Eben- sowenig genügt der Hinweis auf Lage und Beibehaltung vorhandener

¹⁾ Der Langhausneubau in Marienbaum (1712) und die Kirche von Uden (1714) sind kaum be- achtenswert.



DANZIG: BIRGITTENKLOSTER. AUSSENANSICHT. RADIERUNG

Bauteile. Der Geist und die Überlieferung des Erlöserordens müssen berücksichtigt werden. Feulner, *Bayrisches Rokoko*, p. 55, hat dies ganz übersehen, zumal er Altomünster als Kirche der „Benediktiner“ betrachtet. Der erste Eindruck ist gewiß der einer mystischen Stimmung des Raumes, wie sie ganz der birgittinischen Lebenshaltung entspricht. Hier wirkt die komplizierte Raumfolge und Raumschichtung. Wir ahnen irgendwo im Hintergrund ein Geheimnis. Die Abtrennung einzelner Raumteile durch Schranken, die Staffelung der Altäre und die Anlage der Chöre in verschiedener Höhe erzielen bereits in der späten Gotik eine ähnliche Suggestivwirkung. Altomünster bedeutet die konsequente Weiterentwicklung und gibt die vollendete Lösung im Sinn des bayrischen Rokoko. Die Lage des Ortes war günstig. Die große Freitreppe zum Hauptportal war eine treffliche Vorbereitung. Der Anstieg zur schmalen Fassade mit dem ragenden Turm — vielleicht dem schönsten Johann Michael Fischers — intoniert das *Sursum corda* des Kirchenraumes. Der ansteigende Hügel legte den Gedanken der Staffelung der Raumteile nahe. Prachtvoll ist der Kontrast der niederen Eingangshalle zu dem hohen und weiten Kuppelraum. Es folgt die Caesur des Frauenchores, der sich in das Kirchenschiff einbaut. Der Blick schweift durch die darunter liegende Beichtkapelle in die übereinander angeordneten Presbyterien. Sie wurden vom Erweiterungsbau der alten Kirche übernommen, der 1617 ausgeführt worden war. Trotzdem ihr Gewölbescheitel beträchtlich unter dem der Hauptkuppel liegt, wirken sie hoch und frei. Es ist dies wesentlich auf die geschickte Einfügung der Nonnenempore zurückzuführen. Aber auch die Verringerung der Raumbreite gegen Osten kommt dieser Tendenz entgegen.

Der Reiz der Kirche von Altomünster liegt nicht zuletzt in der Anordnung eines dreifachen Umgangs. Der unterste ist heute verdeckt durch die Beichtstühle (seit 1800): er kommunizierte ehemals an ihrer Stelle mit dem Kirchenraum. Unter dem Frauenchor öffnet sich jeder Gang gegen die Kirche mit je einem Beichtgitter, deren Bedeutung durch die angebrachten Bilder heiliger Büsser gesichert ist. Der zweite Gang läuft um die Kirche in Höhe des Brüderchores, der dritte in Höhe des Frauenchores. Unzweifelhaft steht hinter



Phot. Aloys Arke, Danzig

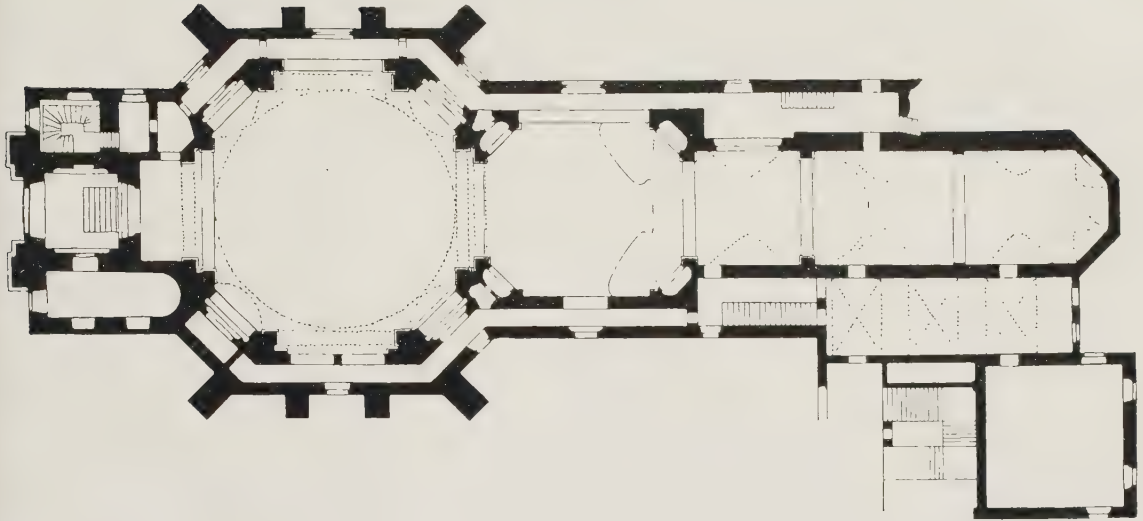
DANZIG: ST. BIRGITTENKIRCHE. INNENANSICHT

dieser Anordnung das Vorbild von Maribo und Gnadenberg, vielleicht auch von Mayingen. Das 18. Jahrhundert schaltete mit Freiheit, aber es übernahm vom birgittinischen Bauprogramm, was am Ort möglich war und der künstlerischen Absicht entsprach. Das gilt auch vom Staffelpinzip der Altäre, das wenigstens andeutungsweise Beachtung fand. Eine Westung der Kirche war mit Rücksicht auf ihre Lage nicht durchführbar. So trat der Mönchschor hinter den östlichen Hochaltar. Wie der Schwesternchor „unter dem Dach“ der künstlerischen Absicht dienstbar gemacht wurde, sahen wir schon. Es entstand 1763—1768 eine Kirche, die in vorbildlicher Weise auf die Bedürfnisse der Pfarrgemeinde wie des Doppelklosters Rücksicht nahm. Beste Kräfte der Münchener und Augsburger Künstlerschaft wirkten mit bei der Ausstattung. Von hervorragender Bedeutung ist das große Kuppelgemälde von Joseph Mages (aus Imst: 1728—1769, Augsburger Schule) und ebenso das, was die Werkstatt Johann Baptist Straubs in München an Altären und Plastik für Altomünster geschaffen hat.

Die Vorschriften der Revelationes für Bau und Ausgestaltung:

Rev. Extravag., c. 28: Filius
Dei loquitur:

Rev. I, c. 18: . . . Ego volo
tibi indicare quid significat do-
mus, quam aedificari volo. Ipsa
enim domus est Religio, cujus
fundamentum sum ego ipse,
quia omnia condidi et per quem
omnia facta sunt et subsistunt.
In qua domo sunt quattuor
parietes: primus est justitia mea,
qua adversantes domui huic



ALTOMÜNSTER: GRUNDRISS DES BIRGITTENKLOSTERS
(Aus Feulner, Bayerisches Rokoko)

1. Chorus Ecclesiae (inferior) debet esse ad Occidentem ad stagnum. Et unus Murus altus (sit) ab Aquilone a domo laterina juxta stagnum usque ad finem Curiae Clericorum.

2. Inter illum Murum et Chorum (inferiorem) sit spatium 18 ulnarum pro aedificando Collocutorio. Quod unus Murus dividat per medium in longitudine a Choro Fratrum et ad Murum juxta stagnum. Et (in) illo Collocutorio possunt Fratres et Sorores loqui ad invicem de necessariis suis. Et nullae fenestrae sint in illo Interstitio inter Sorores et Fratres, ne quis videatur ab alio. Item 2 Rotae sint in illo Muro, quales solent esse in talibus Monasteriis.

3. Deinde Chorus Fratrum habeat 22 ulnas in longitudine sub una testudine ab Occidentali pariete usque ad Summum Altare, ita quod illud Summum Altare sit sub illa testudine. Et Clerici stare debent inter Summum Altare et parietem Occi-

1 a. Reg., c. 12: (Clerici) a Monasterio Sororum sint omnino exclusi unam per se habentem Curiam, in qua habitabunt. Et de Curia (ad Occidentem) Introitum in Ecclesiam et Chorum inferiorem habebunt.

2 a. Rev. Extravag., c. 29: ... aedificetur Murus, ubi sit Locutorium Fratrum et Sororum. In Quo sint fenestrae 2, et pro colloctione Sororum et Fratrum et pro necessariis Fratrum recipiendis.

judicabo, secundus paries est sapientia mea, qua inhabitantes cognitione mea et intelligentia illuminabo, tertius est potentia mea, qua eos confortabo contra machinamenta diaboli, quartus etiam paries est misericordia mea, quae omnes suscipit penitentes eam. In hoc pariete est porta gratiae, per quam omnes penitentes suscipiantur.

1 b. Rev. Extravag., c. 31: ... Secunda Porta vocabitur Porta Reconciliationis et Propitiationis, per quam ingreditur Fratres in Chorum suum, quia eorum precibus et fide peccatores appropinquabuntur Deo, regnique status meliorabitur et mitigabitur ira Dei.



Phot. Bayer. Landesamt f. Denkmalpflege, München

ALTOMÜNSTER (OBERBAYERN): KLOSTERKIRCHE ST. BIRGITTA. DECKENGEMÄLDE

dentalem. Testudo vero habebit 20 ulnas in latitudine.

4. Ille vero paries, qui est retro stallas versus Sorores ex Aquilone, habebit 5 fenestras prope terram, ad quas Sorores faciant confessiones suas et recipiant Corpus Domini.

5. Item ipsa Ecclesia debet habere 5 testudines in longitudine et 3 in latitudine. Et quaelibet testudo sit 20 ulnarum in latitudine et 20 in longitudine. Tres vero testudines proximae retro Summum Altare ad Orientem per transversum medium totius Ecclesiae addantur ad Chorum (inferiorem) Clericorum.

6. 6 gradus debent esse in descensu a Summo Altari per transversum sub dictis tribus testudinibus. Et quilibet illorum graduum habebit 2 Altaria super se, ita quod 6 sint ad dexteram Summi Altaris et 6 ad sinistram. Et quodlibet Altare stet in obliquum ab altero, incipiendo a primo gradu proximo Summo Altari ex utraque parte.

4 a. Reg., c. 25: . . . Sorores confessiones suas faciant ad fenestras ita ordinatas, quod audiri quidem possint, minime autem videri. Communicare vero debent ad fenestras, ubi audiri possint pariter et videri.

6 a. Rev. Extravag. I c. 34: . . . Primum igitur et principale Altare consecratur Petro Principi Apostolorum, quia ipse fuit primus vocatione et electione, primus etiam dignitate potestatis et quadam similitudine mortis mea. Ad dexteram vero Altaris Petri . . . sit primum Altare Pauli, qui licet ipse non vidit me conversantem in carne, vidit tamen in visione spirituali et ipse perfectius inflammatus zelo animarum fuit. Et caritate amplius laborabat unde et nomen et vitam et dignitatem sortitus est Apostolorum. Secundum vero Altare ad dexteram sit Jacobi filii Zebedaei, qui per patientiam et ardorem praedicationis primum meruit prae aliis glorificari. Tertium Altare ad dexteram sit Johannis Ev., qui amore castitatis specialem a me invenit



Phot. Bayer. Landesamt f. Denkmalpflege, München

ALTOMÜNSTER (OBERBAYERN): KLOSTERKIRCHE ST. BIRGITTA. INNERES

familiaritatem, qua ceteris altius scripsit Evangelicam veritatem. Quartum Altare ad dexteram sit Bartholomaei, qui contemptor divitiarum et amator paupertatis poenas patienter tulit illatas. Quintum Altare ad dexteram sit Philippi, qui generationem carnis despiciens multos regeneravit in vita aeterna. Sextum altare ad dexteram sit Thomae, qui in latere meo perfectam cognovit fidem et in perfecta caritate perseveravit. — Ad sinistram vero Altaris Principis Apostolorum sit primum Andreae, qui secutus me magistrum non erubuit ignominiam crucis. Secundum Altare ad sinistram sit Matthaei,

qui lucra relinquens mundi factus est amicus animarum. Tertium Altare sit Jacobi Alphaei, qui simillimus mihi in carne jam quodammodo mihi simulatus est in caelo. Quartum sit Simonis germani ejus, qui spernens parentes carnis repleti meruit sapientia supernorum. Quintum sit Thaddaei, qui munditia cordis viriliter diabolum debellabat. Sextum sit Matthiae, qui abominatus cupiditatem proditoris mei per humilitatem veram meruit locum gloriae sempiternae.

7. Summum Altare habebit 5 ulnas in longitudine et 2 ulnas cum dimidia in latitudine. Et quodlibet aliud Altare ex illis duodecim habebit 2 ulnas cum dimidia in longitudine, 1 ulnam cum dimidia in latitudine. Et inter quodlibet Altare illorum duodecim debet esse spatium 2 ulnarum. Quilibet vero gradus debet habere in altitudine quasi manus per transversum.

8. Paries vero ad Orientem habebit 2 Ostia sub duabus ultimis testudinibus. Sub media vero testitudine nullum fit Ostium. Et quodlibet Ostium habebit 6 ulnas in latitudine, et in altitudine pertingant ad asseres sive pavimentum, quod est sub pedibus Sororum.

8 a b. Rev. Extravag., c. 31: . . . Notandum etiam, quod in Ecclesia habeantur 3 Portae. Prima debet vocari Porta Remissionis, per quam omnes saeculares ingrediantur. Quia omnis, qui contrito corde et voluntate emendandi ingreditur hanc Portam, habebit alleviationem in tentationibus suis, fortitudinem ad operandum bona, devotionem in oratione, remissionem peccatorum et cautelam in agendis. Ideo haec Porta erit ad Orientem, quia oriatur ingredientibus caritas divina, et lux fidei fortificabitur in eis. Secunda Porta vocabitur Porta Reconciliationis et Propitiationis, per quam ingredientur Fratres in Chorum suum, quia eorum precibus et fide peccatores appropinquabunt Deo, regnique status meliorabitur et mitigabitur ira Dei. Ideo haec Porta sit ad Occidentem, quia per eorum orationes in multis occidetur et abscindetur potestas Diaboli, ut non praevaleat tentare, quantum velit. Tertia Porta vocabitur Porta Gloriae et Gratiae, per quam ingrediantur Sorores, quia quaecumque Soror ingreditur, qui hanc Portam contrito corde et sola intentione placendi Deo, gratiam habebit in praesenti proficiendi de virtute in virtutem et refrigerium in tentationibus gloriamque in futuro. Ideo haec Porta sit ad Aquilonem. Quia sicut a Diabolo panditur omne frigus malitiae, sic erit ingredientibus hanc Portam abundantia benedictionis, calorque Sancti Spiritus infundetur et ardor divinae caritatis eis adaugebitur.

9. In medio vero inter ista duo Ostia sit Altare B. Virginis habens 4 ulnas in longitudine et 3 in altitudine prope parietem ad Orientem. Chorus per circuitum Altaris habeat 10 ulnas in longitudine et 10 in latitudine. Et circumseptus sit gerris ferreis.

10. Unus Ambitus debet esse per circuitum Ecclesiae interius juxta parietes circumseptus gerris ferreis habens 4 ulnas in latitudine inter murum et gerras, in quo Clerici seu Fratres ambulare possunt ita ut non veniant ad populum.

11. Super ambas Januas per gradus ascendendo erit ingressus in Chorum B. Virginis. Et nullum aliud Ostium sit in illo Choro.

12. Nullum etiam ostium potest esse in Ambitu ferreo Ecclesiae nisi unum tantum juxta



Phot. Bayer. Landesamt f. Denkmalpflege, München
DORNENKRÖNUNG CHRISTI AUS EINEM ILLUSTRIERTEN REGELBUCH
DES BIRGITTENKLOSTERS ALTOMÜNSTER. NACH 1490



Phot. Bayer. Landesamt f. Denkmalpflege, München
ALTOMÜNSTER: KIRCHE. INNERES. BLICK GEGEN WESTEN. SEITLICH
DER UMGANG IN HÖHE DES BRUDERCHORES. OBEN DIE NONNEN-
EMPORE



MARIAGER KLOSTER VON NORDOST. UM 1750

Summum Altare. Et illud sit continue sera munitum, nisi quando persona aliqua intrabit Religionem et quoties Episcopus Monasterium visitabit.

13. In medio parietis ad Meridiem infra Ambitum ferreum sit Altare S. Michaelis, ita quod sacerdos vertat se ad Austrum. In medio vero parietis ad Aquilonem sit Altare S. Joannis Bapt., ita quod sacerdos vertat se ad Aquilonem.

14. Extra vero Ambitum ferreum aedificanda sunt Altaria, ubi sacerdotes advenientes celebrare possunt.

15. Columnae habebunt 11 ulnas in altitudine a pavimento Ecclesiae usque ad trabes seu pavimentum Chori Sororum. Super trabes vero aedificetur pavimentum de asscribus et argilla et lateribus. Super quibus stabunt Sorores. Et sub illis asscribus figantur laminae cupreae, ne noceat ignis. Columnae etiam ascendant per pavimentum Sororum ita, quod habeant 4 ulnas vel circa hoc in longitudine a pavimento Sororum, antequam inchoentur vel attingantur testudines.

16. Omnes etiam testudines super Chorum et totam Ecclesiam aequalem habeant altitudinem.

15 a. Reg., c. 12: Chorus vero Sororum erit superius sub tecto. Ita tamen, quod sacramenta videre et Officium audire valeant.



MARIAGER KLOSTERKIRCHE (JÜTLAND, DÄNEMARK). SCHNITT GEGEN DEN BRUDERCHOR

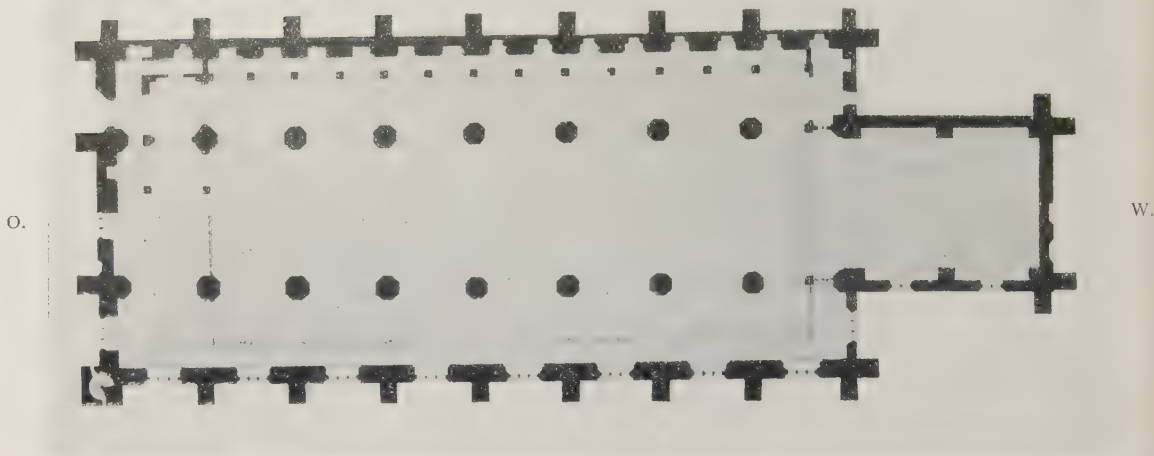
17. Tectum habeat tantam altitudinem, quantum habere potest vel necesse fuerit.

17 a. Rev. I, c. 18: ... Tectum (Ecclesiae) sit moderate altum, ita ut nihil ibi appareat nisi quod humilitatem redoleat.

17 b. Rev. I, c. 18: ... Tectum Domus (i. e. Ecclesiae) est caritas, qua diligentium me peccata operio, ne pro illis peccatis judicentur. Fenestra tecti, per quam intrat Sol, est consideratio gratiae mea, per quam intrat calor Deitatis meae ad inhabitantes ... Tectum moderate altum significat, quod verba mea non in sensu incomprehensibili sed comprehensibili et intelligibili sensu manifestabuntur.

18. Nulla subtilis sculptura sit in Ostiis, Fenestris, Columnis vel Parietibus. Sed totum erit de opere plano, humili et forti.

18 a. Rev. Extravag., c. 31: ... Picturae non habeantur in parietibus Ecclesiae nisi solummodo Passio mea et Sanctorum meorum memoria. Nam frequenter ingredienti Ecclesiam plus delectantur in vi-



MARIBO (DÄNEMARK): KLOSTERKIRCHE. GRUNDRISS

dendo descriptiones parietum quam
in Christi beneficiis.

19. Fenestrae vitreae non
debent habere colorem nisi
album vel glaucum.

19a. Rev. I, c. 18: ... Fenestrae
Ecclesiae sint simplicissimae et
lucidae.

Rev. Extravag., c. 10: ... Quam-
vis bonum et suave est audire or-
gana nec bonis moribus est contra-
rium, nullatenus tamen in Mo-
nasterio Matris meae (B. M. V.)
habeantur.

Reg., c. 27: Fossa quaedam in
Monasterio instar Sepulchri loco
debito habeatur cotidie aperta. Ad
quam post Tertiam omni die festo
et privato egredientur Sorores, et
ejiciente Abbatissa modicum terrae
duobus digitis legant Psalmum De
profundis cum Collecta: Domine
sancte Pater, qui corpus, quod
Filio tuo de Virgine Maria sump-
sisti, illaesum in tumulo conser-
vast, incorruptum suscitasti, con-
serva quaesumus corpora nostra
munda et immaculata in tuo sanctis-
simo servitio et dirige viam nostram
in hoc tempore, ut cum dies iudicii
magnus et terribilis advenerit, inter
Sanctos tuos resuscitentur et ani-
mae nostrae aeternaliter gaudeant
et electis tuis sociari mereantur. —
Feretrum quoque, cui modicum
terrae superimponitur, ante Ingres-
sum Ecclesiae jugiter statuatur,
ubi ab ingredientibus semper videri
possit, ut videntes hoc, memoriam
mortis in mente habeant et legant
in cordibus suis, quod terra sunt
et in terram revertentur.

20. Domus in qua Sorores de-
bent loqui saecularibus debet
esse ad Orientem inter ma-
gnam domum laterinam (id est
Monasterium Sororum) et Eccle-
siam. Ibi sint Fenestrae ita quod

Rev. Extravag., c. 29: ... Post
haec vidi murum ascendentem a
cornu Orientali (magnae domus
laterinae), qui protendebatur di-
recte ad parietem Ecclesiae. Et
tunc audi in spiritu: in isto muro

19b. Rev. I, c. 18: ... Fene-
strae (Ecclesiae) simplices et
lucidae significant, quod verba
mea licet simplicia sint tamen
per ea lux cognitionis divinae
intrabit in mundum.



MARIBO (DÄNEMARK): KIRCHENANSICHT. INNERES
BLICK NACH OSTEN

personae non possint videri ad invicem.

21. Ecclesia debet aedificari de lapidibus excisis a montibus lapideis et in terra inventis et non de lateribus, sicut et testudines.

22. Post haec vidi ultra stagnum Ecclesiam similem isti cum aedificiis suis, quam ex omni parte circuibat murus longus, fortis et altus. Et audiui in spiritu: Domus et Ecclesia, quae aedificabuntur post istam Ecclesiam (Vadstenensem), simili modo aedificabuntur sicut modo vides.

erunt 3 domus; una decenter aedificata ubi Episcopi et Principes possunt audire Sorores, alia erit pro necessariis recipiendis, tertia pro infirmis inspiciendis et curandis.

Extravag., c. 38: Quando Ecclesia perfecta est, Ambitus et Circuitus infra Crates sternendi sunt lapide polito et mundo aut lateritiis, ut omnia munda conveniant mundis.

21 b. Rev. I, c. 18: . . . Quod autem murus Ecclesiae debet esse fortis et grandis significat, quod nullus valet infirmare verba mea nec ea destruere. Quia autem debet esse moderate altus significat, quod sapientia mea ex parte intelligi et comprehendi potest, sed nunquam plenarie.

Vadstena in Östergötland am Vättersee, Diözese Linköping

Paradiso bei Florenz, 1394	* Mariabrunn in Danzig, Diöz. Wlozlawsk, 1396	* Mariendal bei Reval, 1410	* Sionkloster in Richmond, Diöz. London, 1415	* Maribo auf Lolland, Diöz. Odense, 1416	Munkaliv bei Bergen, in Finnland 1434 Diös. Åbo, 1440
Scala coeli in Genua, 1410	Valencia (Spanien) 1419	* Maria Triumph in Lublin 1430	* Marienwald bei Mölln, Diöz. Ratzeburg, 1413	* Gnadenberg, Diöz. Eichstätt, 1426	* Mariager in Jütland, Diöz. Aarhus, 1450
		* Marienkron bei Stralsund, Diöz. Schwedrin, 1421		* Mailingen, Diöz. Augsburg, 1472	
	* Marienburg bei Zoest, Diöz. Utrecht vor 1393?	* Maria-Was- ser bei Herzo- genbusch, Diöz. Lüttich, 1434	* Maria Stern in Gouda, Diöz. Utrecht, 1434	Altomünster, Diöz. Freising, 1497	
		* Marienbaum bei Xanten, Diöz. Köln, 1457	* Maria Wein- garten in Dender- monde, Diöz. Cambrai, 1464		

Anmerkung: Die mit Stern versehenen Klöster werden im Capitulum Gnadenbergense 1487 erwähnt. — Stadtnamen im Sperrdruck bezeichnen zugleich die Diözese des Klosters. — Unberücksichtigt blieben mit Ausnahme des Sionklosters zu Köln, wo 1675 das letzte Generalkapitel des Ordens stattfand, die Gründungen der neueren Zeit. — Die Jahreszahlen der Gründung sind nicht absolut zuverlässig. Kloster Marienburg bei Zoest soll schon 1393 erwähnt sein (J. J. Bos, Het Kloster Marienburgh, Arch. v. Niederlandsch Kerkgesch. 1904). Seine Stelle in diesem Filialationskatalog ist daher fraglich.

Filialationskatalog der Birgittinenklöster

Rundschau

Berichte aus Deutschland

AUSSTELLUNG
RELIGIÖSER GRAPHIK
IN BAMBERG

Durch das Zusammenwirken der „Deutschen Gesellschaft für Christliche Kunst“ und des Bamberger „Vereins für Kunst, Literatur und Kunstgewerbe“ kam im Juni 1936 in Bamberg eine Ausstellung religiöser Graphik zustande, durch die in dankenswerter Weise ein Einblick in die Leistungsfähigkeit und die religiöse Haltung gegenwärtiger Graphik geboten wurde. Die Ausstellung fand in den stimmungsvollen Räumen des ersten Geschosses der Alten Hauptwache statt, die seit ein paar Jahren dem genannten Verein zur Verfügung steht. Die Tatsache, daß diese Räume als repräsentative Wohnung gebaut sind, kam insbesondere einer Ausstellung zugute, die Werke kleineren Formats und mit intimer Wirkung zur Darstellung bringen wollte, wie es in der Absicht graphischer Kunst überhaupt liegt.

Der Begriff in der religiösen Graphik reicht von den Randzonen religiösen Erlebens über die religiöse Haus- und Buchkunst bis zum streng Sakralen. All diese Möglichkeiten waren vertreten. Es können hier nicht alle Namen genannt werden, die in der Ausstellung vertreten waren, und ihr Nichtnennen bedeutet keine mindere Wertung. Den religiösen Märchenbildern Lobissers reiht sich die Übertragung des Geschichtlich-Religiösen in das deutsche Bauerntum durch O. Beier an. Innige Verbindung von Naturgefühl und religiöser Innigkeit begegnete bei A. Rausch. Feierlichste Stimmungen schuf B. Zwerner. Warme Gefühlstöne schlägt L. Hoff an. Stark persönlich wirkt O. Graßl. Die Namen Bahn, Blocherer, Caspar, Jutz, Marxmüller, Schuster, Wendling u. a. m. begegneten uns unter diesen Schöpfern religiöser Hauskunst. Von besonderem Reiz waren die ins Kleine und ganz Intime gehenden Arbeiten von T. Eisgruber, R. Schumann, R. Reinhold, A. Burkard, B. Schneider, Hahn, Fisscher, Braun, Gräf. S. Penher fügte Holzschnitte zu reizvollen Hausaltären zusammen. Andererseits strömten Wirkungen ins Große und ganz Sakrale, insbesondere von den schönen Kreuzwegstationen von Mellmann, Gitzinger, Poppe und Rupprecht aus. Proben künstlerischer Schrift sahen wir von W. Frank, H. Rischert und H. Döllgast. Ungezwungen verband sich mit diesen Graphiken eine Reihe



MARIBO (DÄNEMARK): SEITENSCHIFF
MIT UMGANG

photographischer Vergrößerungen von Werken kirchlicher Baukunst. Auch diese Werke kamen eindrucksvoll zur Geltung und vermittelten einen starken Eindruck von Meisterleistungen neuesten deutschen Kirchenbaues. Vertreten waren hier die Namen Bischof, Böhm, Boßlet, Buchner, Döllgast, F. Fuchsberger, Herkommer, Holzbauer, Holzmeister, Kamps, M. Kurz, Muesmann, Pinand, Rummel, Schlösser, Schulte, Steidle. Bald war es der Reichtum der Phantasie, was an ihnen fesselte, bald die Wucht des Raumes oder der äußeren Erscheinung, fast durchaus aber die bedeutende sakrale Wirkung.

Die ebenso belehrende wie schöne Ausstellung, die sich in glücklichem Zusammenklang an eine in diesen Blättern schon besprochene Ausstellung von Mosaiken und Glasgemälden aus der Pützschen Werkstatt in Solln anschloß, wird, wie zu hoffen ist, über den augenblicklichen Eindruck hinaus manche nachhaltige Wirkung zeitigen. H. Mayer.

Personalnachrichten

LEO SAMBERGER

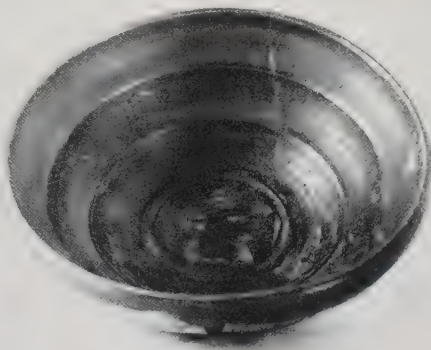
zu seinem 75. Geburtstage am 14. August

Im Verlag „Die christliche Kunst“ und im Ars sacra-Verlag in München sind vor ein paar Jahren etwa hundert kleine Bilder in Kupfertiefdruck

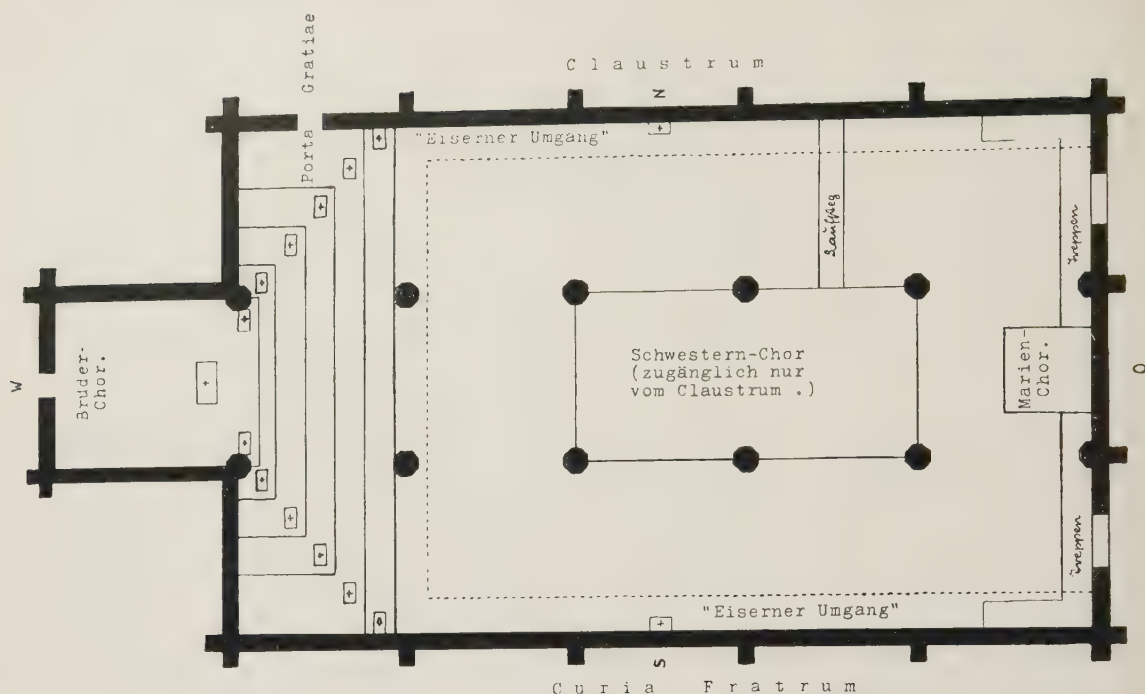
erschienen, die Hauptgestalten des Alten und Neuen Testaments, die Kirchenväter und viele Heilige von Johannes dem Täufer bis zum Bruder Konrad. Nichts von symbolischem oder allegorischem Beiwerk, nichts von Abzeichen, Geräten oder Spruchbändern ist ihnen beigegeben. Es sind einfach die Gestalten selbst, mit bewunderungswürdiger Einfühlungsfähigkeit aus ihrem Werk und Wirken heraus so gesehen, daß aus dem Abbild wiederum die geistigen Kräfte zu uns sprechen. In Gesicht und Haltung ist gesagt, was durch äußere Beigaben zu sagen niemals möglich wäre. Es geht da nicht um Rasse und Stammeszugehörigkeit, überhaupt nicht um Allgemeines; es geht um das Einmalige im Einzelmenschen. Wenn wir diese kleinen Bildwiedergaben, die jeder Buchladen in Stadt und Land für wenig Pfennige beschafft, durch die Finger gleiten lassen, dann fällt uns eine Äußerung von Max Picard ein aus seinem Buche „Das Menschengesicht“, das bei seinem Erscheinen kurz nach Kriegsende ebenso große Begeisterung wie heftigen Widerspruch gefunden hat und die ungefähr so lautete: Geformt wird das Menschengesicht durch das Haften an Gott, zerstört wird es durch den Abfall von Gott.

Diese aufspürende Vertiefung in das Menschengesicht als Gottes Ebenbild, dieses Herausstellen von Geist und Herz, das Max Picard bei seinen Untersuchungen leitete, ist das Besondere und Auffallende an allen Bildern Sambergers. Es sind Erscheinungen von einer Ausdruckskraft, die unvergänglich bleibt.

Wer nur schöne Oberfläche sucht, der kommt zu kurz bei ihm. Von geschliffener Glätte und blumiger Farbigkeit ist da nichts zu finden. Auch für das Geschmackvolle und äußerlich Repräsentative, das viele Bilder Lenbachs haben, ist Samberger nicht der rechte Mann. Die malerischen Werte, für die meisten Porträtisten letztes Ziel der Kunst, sind für ihn die Grundlage, von der er ausgeht. Der Gehalt an Persönlichkeit ist für ihn alles. Er ist der Porträtist derjenigen, die erfüllt sind von einer hohen Aufgabe und die seinen Blick, der das Innerste nach außen kehrt, nicht scheuen. Auf das Wesentliche kommt's ihm an; mit Bildern, die nur die Ansicht der Menschen und der Dinge, nicht die Einsicht in die Menschen und die Dinge geben, ist man sehr bald fertig. Sambergers Bilder verlangen Stille und Vertiefung. Dekorative Zutaten



ALTMÜNSTER: SCHALE DER HL. BIRGITTA
(MITTE DES 14. JAHRH.)



SCHEMATISCHE PLANSKIZZE ZUM AUFSATZ: BIRGITTINISCHER KIRCHENBAU

gibt es nicht; die gibt's auch nicht in seiner Werkstatt, in der nichts von Stimmungszauber ist, keine lauschigen Ecken und gemütlichen Winkel, keine Raritätensammlungen und malerischen Hintergründe.

Immer wieder taucht die alte Frage auf, ob ein künstlerisches Bildnis ähnlich sein müsse. In einem Bildnis Sambergers lebt die Summe aller Ähnlichkeitsbezüge, die tausend Photographien von einem Menschen geben. Ein Lichtbild von hoher Vollendung kann überraschen, wenn wir es zum erstenmal vor uns haben; aber es ist immer nur das Leben eines Augenblicks darin, nie der ganze Mensch und nie das ganze Leben. Wie Samberger die Tiefen der Menschenseele vor uns aufreißt, das mag ungeübte Augen beim ersten Sehen befremden; aber wie wir uns hinein vertiefen und das Bleibende erkennen, Geist und Gemüt des Menschen als formende Kraft und Summe aller Möglichkeiten, sagt uns so ein Bild, so oft wir's anschauen, mit jedem Male etwas Neues.

Es ist naheliegend, daß eine Zeit, die Lenbach feierte, mit Sambergers durchdringendem Seherblick nur wenig anzufangen wußte. Man sah Übereinstimmungen; man sah den Eifer im Aufspüren aller Züge von Festigkeit und Lebensernst in Männerköpfen und die Abkehr von allem Süßlichen und Sentimentalen. Aber Samberger ist fünfundzwanzig Jahre jünger als Lenbach. Das bedeutet viel, wenn wir 1925 für 1900 setzen und wenn wir daran denken, daß ein Künstlerauge nicht nur dem Einzelmenschen, daß es auch dem Geist der Zeit bis auf den Grund schaut. Lenbachs Zeit, das war Glück und Reichtum und unbeschwerter Lebensgenuß. Für den vierzigjährigen Samberger schien mit Lenbachs Hinscheiden der Platz an der Sonne frei zu werden; da hatte er anzukämpfen gegen den kunstgewerblichen Geist

der Jugendstilzeit und des Expressionismus. Und nachher kam der Krieg mit den bösen Nachwirkungen.

Große Pläne beschäftigten ihn in seiner Jugendzeit. Wer heute vor den figurenreichen Kompositionen mit der Gefangennahme Samsons, der Kreuzigung, dem Pfingstfest und dem Gerichtsgang des Apostels Paulus steht, mag bedauern, daß das Schicksal ihm versagt hat, auf diesem Wege fortzuschreiten. Nicht um des Künstlers willen kommt uns dies Bedauern — denn der hat mit der Konzentration auf die einzelne Figur an Ausdrucksmöglichkeiten und Weite der Betätigung ja nichts verloren — aber wir bedauern es wegen der christlichen Monumentalkunst unsrer Zeit, für deren Weiterentwicklung ein so starker Anreger von unabsehbarer Bedeutung gewesen wäre.

Julius Nitsche



HL. BIRGITTA

Aus der Weltchronik von Schedel, Nürnberg 1493

Für die Schriftwaltung verantwortlich: Dr. Georg Lill, München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2; Dr. Michael Hartig, München; Dr. Richard Hoffmann, München. — Für den Anzeigenteil verantwortlich: Karl Rexhausen, München. — D. A. 11. Vj. 1936 3800 (zur Zeit ist Anzeigen-Preisliste Nr. 2 gültig). Verlag: Gesellschaft für christliche Kunst, Kunstverlag, GmbH., München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2. — Druck: F. Bruckmann AG., München.

Bezugspreis halbjährlich RM. 8.— franko; Einzelhefte RM. 1.75; Postscheckkonto München 1440.



KARL ROMEIS-MÜNCHEN: HERZ-JESU-HAUPT
HOLZFIGUR ÜBER DEM HOCHALTAR DER KATH. KIRCHE ZU TEUBLITZ (OBERPFALZ)



LUDWIG FUCHS: ALTAR-RELIEF FÜR DIE ANSTALTSKAPELLE DES PRIESTERSEMINARS
IN STEINFELD (EIFEL), Holz

NEUE SCHÖPFUNGEN RELIGIÖSER PLASTIK MÜNCHNER KÜNSTLER

Von RICHARD HOFFMANN

I.

Zweifellos sind der religiösen Plastik heutiger Zeit neue Wege gewiesen, neue Aufgaben gestellt. Es hängt dies in erster Linie mit dem Wandel in Lösung des Kultbaues zusammen. Die Grundvoraussetzung alles künstlerischen Schaffens ist — was wohl sicher anzunehmen ist — die Architektur. Besteht diese Tatsache zurecht, dann ist auch eine Neuarchitektur, ein neuer Raum die Grundvoraussetzung zu allen künstlerischen Schöpfungsvorgängen. Wenn der christliche Bildhauer schafft, so arbeitet er zum weitaus größten Teile für das Gotteshaus. Der Kultbau ist es, der seine Räume öffnet, um christliche Plastik aufzunehmen. Mit ihm hängen daher auch die veränderten Aufgaben zusammen, welche jeweils die religiöse Plastik zu lösen hat.

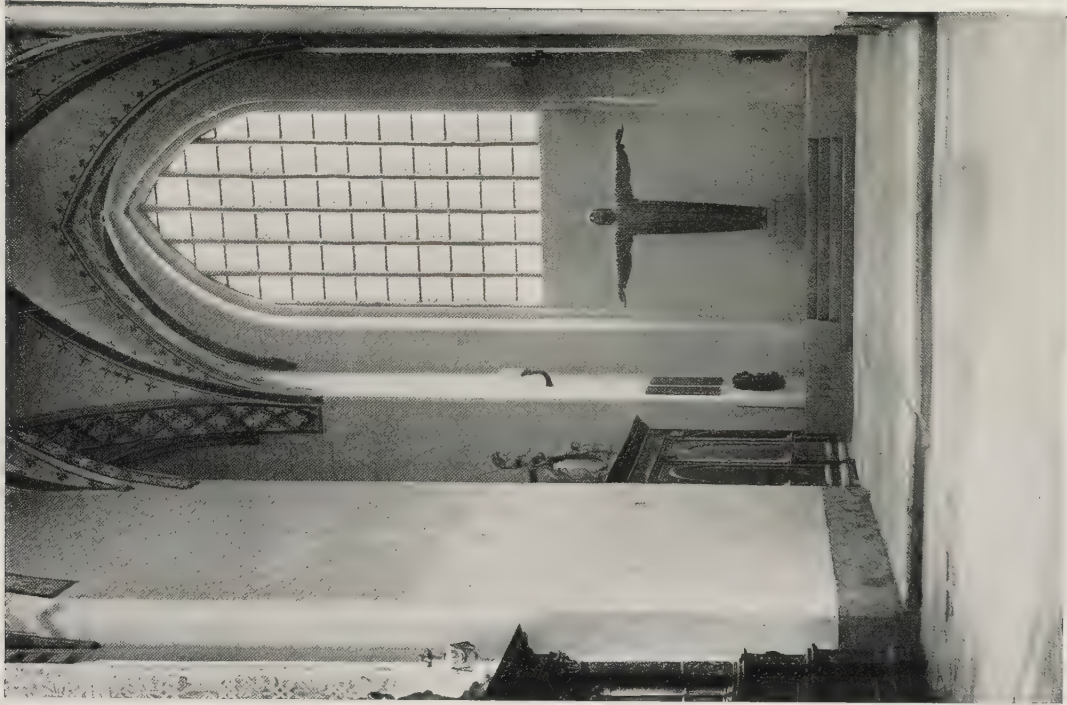
Halten wir nun kurze Umschau, wie das Verhältnis von Architektur und Plastik sich im Wechsel der großen Kunstperioden ausgewirkt hat. Die hoheitsvolle Formung der kirchlichen Architektur des hohen Mittelalters führte zur Gestaltung gleichwertiger Formen-



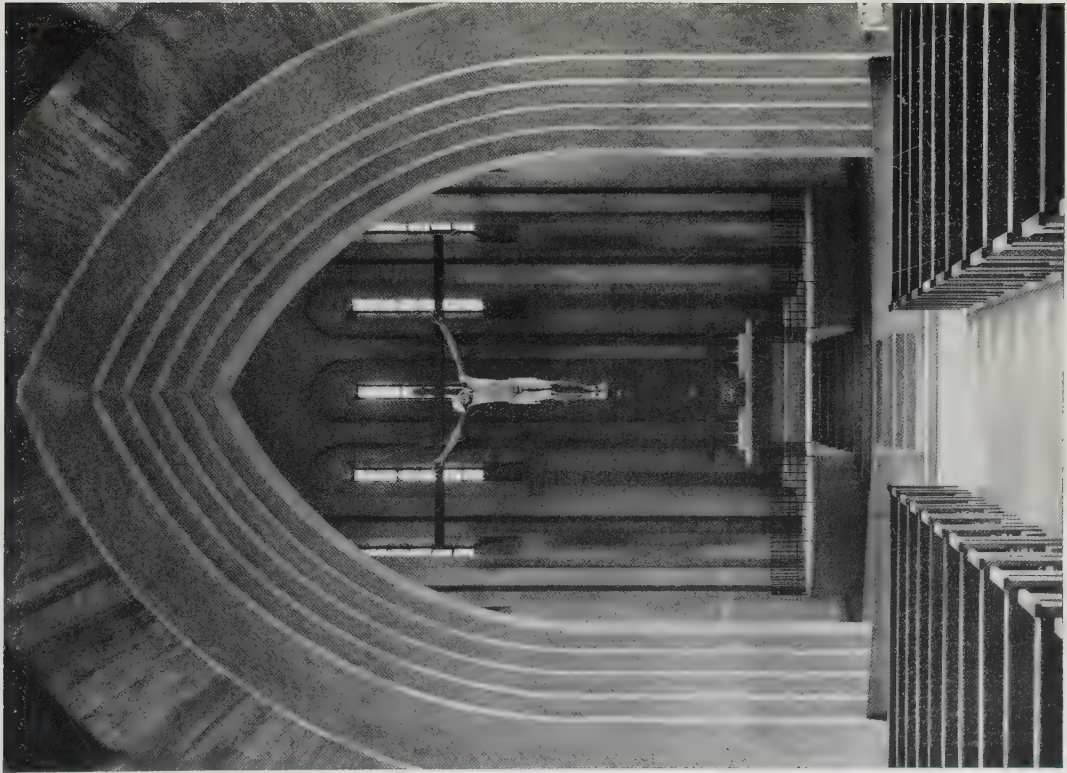
JOSEF HENSELMANN: MISSIONS-KRUZIFIX, PIUSKIRCHE
IN MÜNCHEN-RAMERSDORF, Holz



KARL ROMEIS: CHRISTUS SALVATOR IN GRAFELFING, Holz. 1934



HANS SCHWEGERLE: CHRISTUS, ST.-NIKOLAI-KIRCHE
IN STRALSUND, Bronze



KARL BAUR: KRUIZIFIX, ST. HEINRICH, BAMBERG, Holz

sprache in der Plastik, wenn sie zur Belebung des Kultbaues in dessen Dienste trat. Es entstand die formschöne strahlende Figurenwelt unserer deutschen Dome: Naumburg, Freiburg, Worms, Bamberg, Mainz. In der frühen Gotik kam an Stelle der früheren Feierlichkeit und kultischen Höhe in monumentalster Form lyrische Weichheit. Es fand in die religiöse Plastik eine Gefühlskunst Eingang, von der Architektur vorgezeichnet, wo ein Zurückdrängen des Wuchtigen, ein Auflösen der schweren Massen durch folgerichtige Ausnützung der Gesetze des Gleichgewichts der Kräfte und durch organische vielteilige Gliederung eine außerordentliche Steigerung des Höhendranges und das Schaffen einer zarten anmutigen, aus dem liebevollen Studium der einheimischen Pflanzenwelt entspringenden Dekoration sich bemerkbar machte. Und ähnlich trat auf dem Gebiete der Plastik an Stelle der früheren kraftvollen Gedrungenheit ein Streben zum Überschlanken, ein malerischer Reichtum in den Formen. Das Gefühl war so stark, daß es den ganzen Körper beherrschte und durchleuchtete. Im späteren Mittelalter schritt dann die Plastik von konventionellen Typen zu individuellen Charakteren fort. Sie griff frisch hinein in die irdische Umwelt und verfehlte nicht ihre Auswirkung auf die Gläubigen im Sinne einer *biblia pauperum*, wenn sie sich in reich erzählender Form auf den Schreinaltären entfaltete.

Dem nachmittelalterlichen Kultbau, am besten bezeichnet mit tridentinischem Kultbau, dessen Raumtendenzen für heute maßgebend sind, verdanken wir dann die systematische Betonung der Laienkirche, den christozentrischen Kirchenraum mit bewußter Hervorhebung der Bedeutung des höchsten Geheimnisses der katholischen Religion, der Gegenwart Christi im Altarsakrament. Der Plastik war nun ein neues Feld der Betätigung vorgeschrieben, und zwar der statuarischen Plastik im Zusammenhange mit der Raumgliederung sowie der Altarplastik. In der Hoch- und Spätrenaissance wurden in Pfeilernischen die Figuren der Heiligen gestellt. Es entstanden die gewaltigen Bilderpyramiden der Altäre. Und als die Strenge der Architektur in Barock und Rokoko sich auflockerte, bekam die Plastik wieder neue Aufgaben im Zyklus der Pfeilerfiguren und in den imposanten Säulenstaffagen der pathetischen Altäre mit ihrer reich angeordneten Figurenplastik und ihren bewegten Giebelkompositionen mit großen plastischen Gruppen. Nunmehr erfüllte die figürliche Plastik ihre Berechtigung lediglich in Verbindung mit der sie umgebenden Architektur, in die sie gestellt wurde. So war der Plastik auch in den Kirchenräumen der nachmittelalterlichen Stilperioden ein hervorragendes Feld ihrer Entfaltung zugewiesen. Aber trotz allen Reichtums entsprang die Plastik in Anordnung im Raume nicht etwa rein subjektivem Willen, sondern sie war in den objektiv gegebenen Gesetzen einer organischen Entwicklung verankert. Es waltete nicht Gesetzlosigkeit und Willkür, vielmehr ein eminenter Sinn für Gesetzmäßigkeit, für System¹⁾.

Da fand der ununterbrochene Fluß künstlerischer Entwicklung im 19. Jahrhundert, in der Zeit der Romantik und Nachromantik, eine jähe Hemmung. Die Volksgemeinschaft in der Kunst, die zum Gemeinschaftserlebnis geworden ist und aus der die romanischen Münster, die gotischen Kathedralen, die Renaissancedome und barocken Kloster- und Wallfahrtskirchen mit der Fülle ihrer Plastik entstanden sind, hörte mit einem Schlage auf. An ihre Stelle trat die Leblosgkeit der neuromanischen und neugotischen Kunst, die keine Angelegenheit des Volkes gewesen ist.

Wie steht es nun mit dem Kultbau heutiger Zeit? Mit großem Eifer ist der Kirchenbauer bestrebt, den Ausgleich zwischen dem Ewigkeitsstreben der Religion und den weltgebundenen Werten des Kultes zu erreichen. Durch die modernen Errungenschaften der Technik — Eisenbeton und Rabitzgerüst — kommt der Baukünstler von selbst im Aufbau, in der Gliederung, in der Gewölbelösung, in der Anordnung der Stützen zu anderen Konstruktionen, als dies früher bei dem bisher gebrauchten Material der Mauerung in Stein der Fall gewesen ist. Näher besehen wird es jedoch bald offenbar, daß die Konstruktion des Kirchenbaues in ihrer zeitlebenden Prägung nicht das Primäre ist, vielmehr der Gestaltungswille aus geistigen Voraussetzungen. Und dem gegenüber tritt an die Plastik die Verpflichtung heran, einer so gewandelten Architektur sich einzufügen. Gleich der Architektur, in der sie sich betätigen soll, muß auch sie Geschlossenheit in ihrer äußeren wie inneren Kontur offenbaren. Vor die Aufgabe gestellt, an klar vorgezeichneten architektonischen Hintergründen sich auszuwirken, gewinnt sie von selbst an äußerer wie innerer Monumentalität. Nach dem Vorgange früherer Kirchenarchitektur ist es ohne Zweifel auch

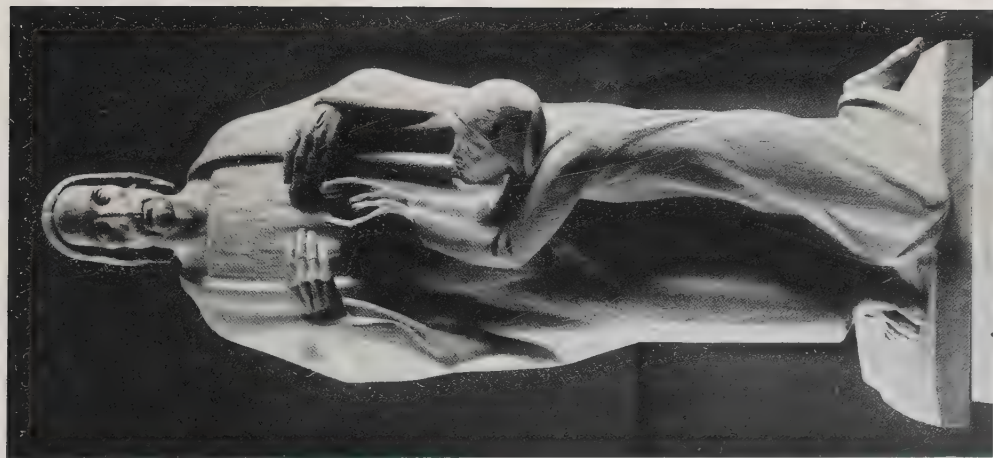
¹⁾ Jos. Weingartner, *Der Geist des Barock*, Augsburg (Filserverlag) 1925.



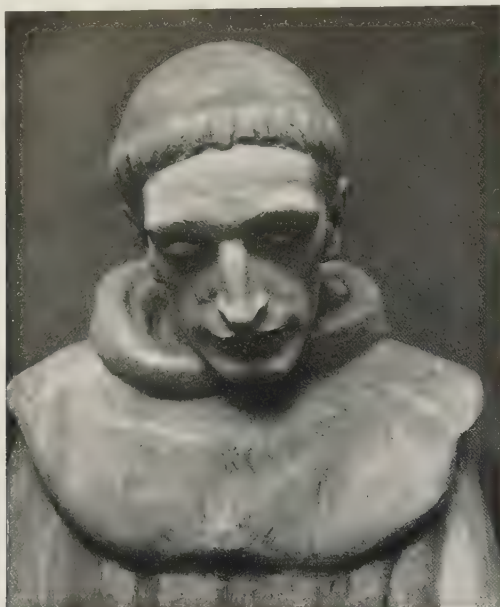
HERZ JESU FÜR PALLOTTNERKIRCHLE
IN LIMBURG AN DER LAHN, Holz



KARL BAUR
HERZ JESU. RECHTER SEITENALTAR IN ST. JOSEPH IN
AUGSBURG, Treuchtinger Marmor



HERZ JESU. SEITENALTAR FÜR ZWEI-
BRÜCKEN, Holz



KARL BAUR: ST. ANTON
IN DER ST.-ANTONIUS-KAPELLE, AUGSBURG
Holz



HEINRICH SALOMOUN: HL. BRUDER
KONRAD AM MARIENALTAR DER
ST.-FRANZISKUS-KIRCHE, MÜNCHEN
Lindenholz, lebensgroß

der Kirchenbau der Gegenwart, welcher der Plastik und Malerei die Geleise vorzeichnet. Das Gebot der Unter- und Einordnung in die neuzeitliche Architektur verlangt von selbst eine plastische Kunst, die rhythmisch sich einformt.

Zu diesen äußeren Momenten, wonach die Lösung des Innenraumes unserer heutigen Kultbauten aus dem künstlerisch formalen Empfinden der Zeit heraus sich entwickelt und in diesem Sinne die religiöse Plastik beeinflusst, sind es aber mehr noch innerliche Faktoren, die maßgebenden Einfluß auf die heutige religiöse Plastik ausüben. Unser ganzes heutiges religiöses Innenleben zielt darauf hin, die christliche Plastik aus „der Sklaverei der erbsündigen Natur zu befreien“. Sie soll „das Sakrament der Wiedergeburt“ empfangen (P. Kreitmaier). Dies wird erreicht, wenn wieder die Vorliebe für Symbolik geweckt wird, die im Grunde genommen ein echt volkstümlicher Zug ist, so alt wie das Christentum selbst, die Vorliebe für Darstellung christlicher Wahrheiten durch konkret gestaltete Gleichnisse. Der symbolische Gehalt ist von ganz eminenter Bedeutung für die Ausdruckswelt religiöser Kunst. Heute muß die religiöse Plastik von dem Grundsatz geleitet sein, daß für die Anregung gläubiger Seelen der gegenständliche religiöse Gehalt eines Kunstwerkes weit schwerer ins Gewicht fällt als der formal künstlerische. Darum ist auch die Forderung der Zeit nicht abbildliche, sondern sinnbildliche Kunst¹⁾. Dieser Sinn für das Symbolische soll daher auch für den christlichen Bildhauer leitend sein. Wenn die Plastik der Renaissance, pochend auf ihre anatomischen Kenntnisse und auf ihre Virtuosität im Können, ihren Schönheitskanon in übertriebener Begeisterung aus der Antike sich geholt hatte, so geschah dies unverkennbar auf Kosten christlich innerlicher Geistes- und Gedankentiefe. Und bei der kirchlichen barocken Plastik ist doch die Sinnbildlichkeit stark vom Irdischen überdeckt. Mit der Periode der Romantik kam eine Sentimentalität in die religiöse Plastik, deren Hauptmerkmal leere Seelenlosigkeit ist. An ihr krankt unser christliches Volk heute noch, wenn es in den Darstellungen Christi und seiner Heiligen die christliche Kunst mit Vorliebe dort finden will, wo sie eben nicht gefunden werden kann. Es ist bezeichnend, daß gerade der einer „merklichen Vermenschlichung“ zuneigende Christustyp beim christlichen Volke am meisten Anklang gefunden hat. Auf der anderen Seite darf aber mit Genugtuung vermerkt

¹⁾ Näheres hierüber in dem ausgezeichneten Aufsatz v. P. Kreitmaier, „Abbild oder Sinnbild?“, ein Blick in das Wesen der Kunst, Stimmen der Zeit, 62. Jahrg., 3. Heft, 122. Band, Dezember 1931, S. 202ff.

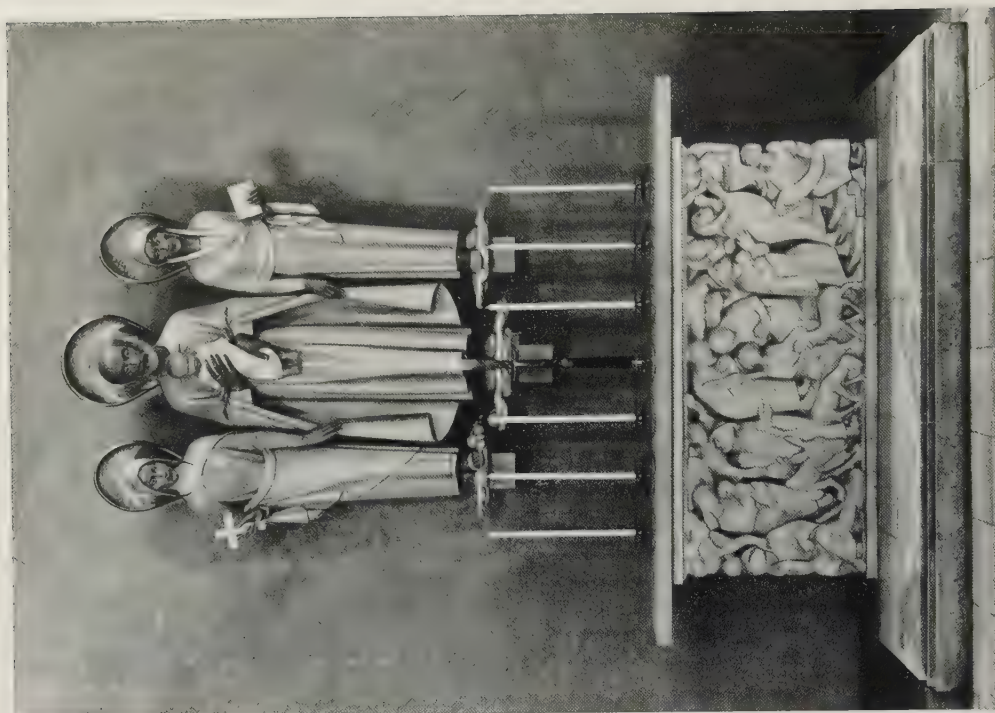


Phot. Senta Woelffe, München

MAURITIUS PFEIFFER: VERKÜNDIGUNGSALTAR FÜR DIE HERZ-JESU-KIRCHE
IN WEIDEN (OBERPFALZ), Lindenholz

werden, daß das Volk sich auch an subjektivere Auffassungen der Heilandsdarstellung gewöhnt hat und sie als durchaus angemessen für Kultus und Andacht in sich aufgenommen hat. Immer aber muß bedacht werden, daß unmittelbar die göttliche Natur Christi nicht ausdrückbar ist. Sie läßt sich eben nur sinnbildlich wiedergeben. Christus als Meister der Symbolik tritt uns heute aus einer Mischung von Göttlichem und Menschlichem entgegen. Wir erkennen hierin die Verbindung von Sichtbarem und Unsichtbarem. Das Unsichtbare wird durch das Sichtbare ausgedrückt. Eine neue religiöse Plastik wird geboren, wenn die christlichen Symbole und symbolischen Darstellungen, die das ganze 19. Jahrhundert in der Romantik und Nachromantik unter der abbildlichen Kunst eines religiösen Naturalismus verschüttet waren, wieder eine Auferstehung erfahren.

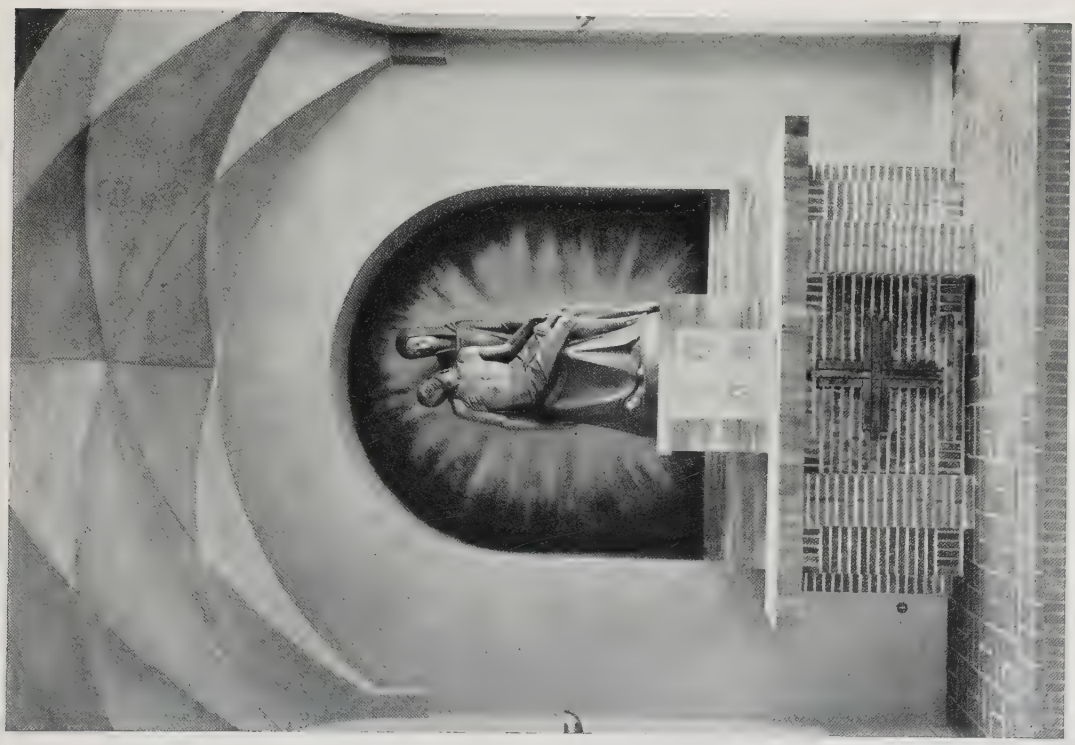
Diese Darlegungen mögen an einem konkreten Beispiel nähere Erklärung finden. Der Bildhauer hat als Thema eine Herz-Jesu-Darstellung. Der im Geiste der Romantik befangene Künstler wird ohne inneres Erleben einen Herz-Jesu-Typ schaffen, indem er einfach dem verwässerten allgemein gültigen Christusideal ein leibliches Herz anfügt. Nicht



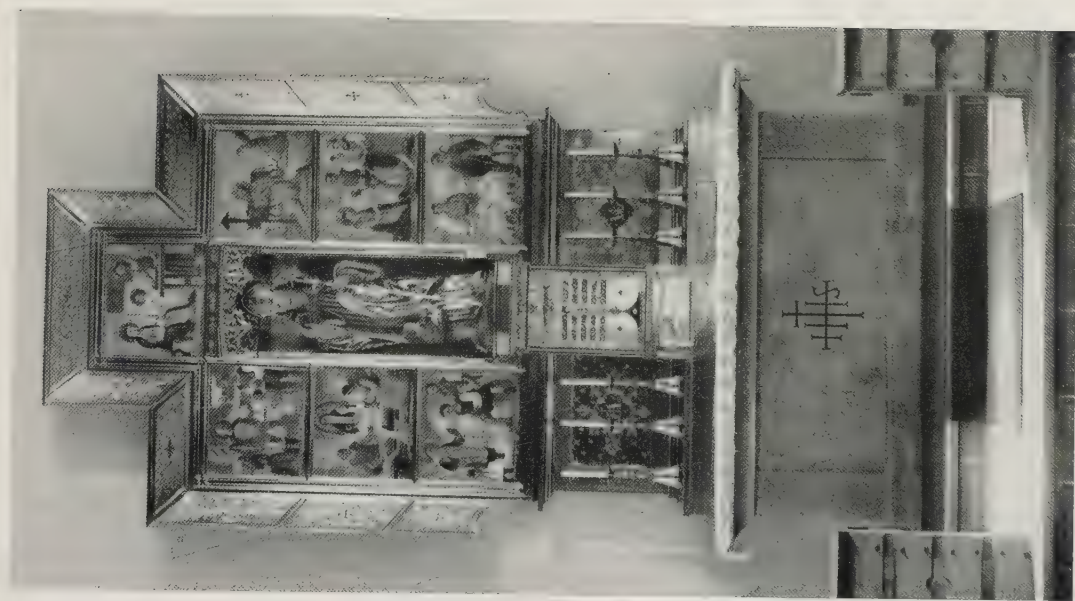
HANS UND BENNO MILLER: ST.-JOSEPHS-SEITENALTAR
IN ST. RUPERT, MÜNCHEN
Figuren Holz, Mensa Donaumarmor



KARL KILLER: ALTAR FÜR JERUSALEM
MARIA-HEIMGANG-KIRCHE
Mensa Stuckmarmor, Relief Messingguß



PAUL SCHEURLE: PIETA
SEITENKAPELLE IN LIEBENAU BEI TETTNANG (WÜRTEMBERG)
Holz, farbig getönt



KONRAD VON HOFMANN-GROSSENBUCH: ALTAR IN
HAMMER BEI SIEGSDORF (OBERBAYERN)

so leicht wird es dem ernst schaffenden Künstler von heute. Für ihn ist es eine höchst unangenehme Aufgabe. Denn er schreckt unwillkürlich davor zurück, das leibliche Herz äußerlich sichtbar anzubringen. Und trotzdem ist damit im Grunde genommen für ihn keine Schwierigkeit gegeben. Denn ob dieses leibliche Herz vom Auftraggeber gewünscht wird oder nicht, für den Künstler, der die Figur des Heilands eben als Sinnbild gestaltet, ist das rein äußerliche Motiv des Herzens gleichgültig.

Der Pulsschlag der Religiosität heutiger Zeit hat nun eine neue religiöse Erziehung hervorgerufen, die in der liturgischen Bewegung sich auswirkt. Sie fordert für die Kirchenkunst der Gegenwart christozentrische Einstellung. Der Kirchenbau, seine Gestaltung und Ausstattung schwingt sich um Christus auf dem Altare. Die wenigen bildmäßigen Werke des heutigen Kirchenraumes müssen daher in ihrem Inhalt auf die christlichen Fundamentalwahrheiten eingestellt sein. Die betonten Flächen der Altarwände, die einzigartige Aufgaben dem Künstler darbieten, zwingen die heutige Kirchenkunst, diese fundamentalen Wahrheiten des Christentums groß und eindeutig in den Blickpunkt der Gemeinde zu rücken. Im Gegensatz zu der mehr didaktischen Auffassung des gotischen Schreinaltares, im Gegensatz aber auch zu den formenbewegten Hochbauten des Barock und Rokoko, ist jetzt der Seele Tiefstes die Opferkraft, die von der Opferstätte, vom Altare, ausgeht. Der Altar will als das sichtbare Zeichen hiefür aufgefaßt werden. Er steht im Heiligsten der Kirche, auf Stufen herausgehoben aus dem übrigen Raum, abgeschieden wie das Heiligtum der Seele. Festgebaut auf sicherem Sockel, ein wahrhaftes Symbol der Gottverbundenheit im Menschen. Auf dem Sockel ruht die Tischplatte, die Mensa, auf der das heilige Opfer dargebracht wird. Und auf der Mensa erhebt sich als Brennpunkt des ganzen Kircheninnern der Tabernakel, die Wohnstätte des eucharistischen Heilandes. Von ihm aus gehen radienförmig die Strahlen durch den ganzen kirchlichen Einheitsraum hin zu den Herzen der Gläubigen, und andererseits fluten wiederum von den Herzen der Kirchenbesucher die Strahlen zurück zum Tabernakel. Über dem klar in den Kirchenraum als Brennpunkt gesetzten Tabernakel gibt es keinen in prunkendem Reichtum sich erhebenden Altarhochbau in architektonischer Lösung. Das Gotteshaus wird als Familienhaus der christlichen Lebensgemeinschaft, als Ort unserer sakramentalen Heiligung aufgefaßt. Damit drängen von selbst die auf Gott bezüglichen Darstellungen hin zum kultischen Mittelpunkt, als da sind: Dreifaltigkeit, meist in der ikonographischen Auffassung des sogenannten Gnadenstuhles, vor allem aber die Darstellungen Christi, sei es als Herz Jesu oder als Christus König oder als Vollender des Erlösungswerkes am Kreuze, als Salvator mundi oder endlich als Weltenrichter. Die Gottheit soll herrschen im Raume und zwar in klarer Eindeutigkeit: Ihre unendliche Heiligkeit in der Darstellung der Heiligen Dreifaltigkeit, ihre Hoheit und Herrlichkeit in Christus König, ihre Güte und Barmherzigkeit in Christus am Kreuze für die Menschheit gestorben, ihre unerschöpfliche Liebe zur sündigen Menschheit im Heiligsten Herzen Jesu, das alles an sich zieht, ihre unendliche Gerechtigkeit im richtenden Heiland. Dem Bildhauer ist damit der Weg zur monumentalen Plastik freigegeben, zu einer Plastik, die herrschend und dominierend im Raume als einziger künstlerischer Effekt sich auswirkt. Und diesem großen geistigen Weckruf der Gottheit an die Menschheit ordnen sich alle anderen bildhauerischen Aufgaben im Gotteshause unter. Die religiöse Plastik im Kirchenraume von ehemals hat in der ethischen Breite des mittelalterlichen Ikoniealtares oder im rauschenden Jubel einer lauttönenden triumphierenden Kunst in der Barockzeit sich an die großen Diener Gottes, an die Heiligen der Kirche, gewandt, um in ihrer Anrufung durch die Gläubigen erst mittelbar zu Gott hingeführt zu werden. Die religiöse Plastik im Gotteshause von heute ordnet sich dem siegenden Gedanken des Einheitsraumes unter und wendet sich unmittelbar an Christus. Die kultische Bewegung, geboren aus dem religiösen Pulsschlag der Zeit, verlangt gesammelte Ruhe im Raume des Mysteriums. Jede Ablenkung muß unterbunden werden. Die disziplinierte architektonische Lösung des Kultraumes läßt eine reich sich entfaltende Altareinrichtung, innerhalb bewegter Gestaltung der Innenarchitektur selbst wieder architektonisch aufgebaut, nicht aufkommen. Im Barock thronte als primus inter pares der Hochaltar, als Schlußtableau und ausklingender Hauptakzent eines kulissenartig sich aneinanderreihenden Zyklus von Nebenalären, die, selbst Prunkstücke, im prunkenden Festraum sich geltend machen. Die Zeit dieser pompösen Altarhochbauten ist vorüber. In unseren Kirchenräumen haben sie keine Daseinsberechtigung mehr. Der sicherste Beweis hierfür sind die verfehlten Versuche, aus abgebrochenen alten Kirchen Barockaltäre in Kirchenneubauten zu transferieren. Diese Altaranlagen wirken als Fremdkörper. Sie gehen keine



PAUL SCHEURLE: SEITENALTAR IN ST. SEBASTIAN, MÜNCHEN
Holz

Verbindung mit dem Raum ein, und das nicht etwa bloß maßstäblich, vielmehr ihrem ganzen Wesen nach. Es wäre deshalb keine gesunde Denkmalspflege, wollte man solche Altaraufbauten lediglich vom Gesichtspunkte der Erhaltung aus in neue Kirchen stellen. Ganz naturgemäß macht sich daher auch der Altar der Gegenwart frei und unabhängig von traditioneller Rahmung im Hochbau.

Wenn nun im Vorhergehenden darzustellen versucht worden ist, daß der Kultbau der Gegenwart in seiner künstlerischen Lösung zu einer einfach und schlicht sich gebärdenden Plastik führt, die viel stärker lebt als in einem künstlichen Vielerlei, und wenn im Zusammenhange damit die religiöse Bewegung von heute den Christuskultus in den Mittelpunkt stellt und damit für die Plastik ganz bestimmte Aufgaben erwachsen, so soll damit die Heiligenverehrung sicher nicht verdrängt werden. Aber sie tritt im christozentrischen Kultraume bewußt an zweite Stelle. Die Kirchenbaukunst der Gegenwart, von der Idee der christozentrischen Anlage beherrscht, schafft für die Verehrung der Heiligen Nebenräume — Gebetswinkel. In sie zieht sich die suchende gläubige Seele zurück, um hier ihre Anliegen vorzubringen, sich wendend an die Fürbitte der Heiligen am Throne des allerhöchsten Gottes. Diese Heiligenverehrung soll gleichsam die vermittelnde Brücke hin zum Heiland selbst sein. In solchen Nebenräumen, abgesondert von der Hauptkirche, in der die Gläubigen



JOSEF HENSELMANN: KRUZIFIX FÜR EINE WALDKAPELLE BESTIMMT, Eichenholz

zum Gemeinschaftsgottesdienste sich sammeln, betätigt sich dann die Frömmigkeit des Einzelnen vor einer auf die Privatandacht eingestellten religiösen Plastik. Die kirchliche Baukunst sieht die Anlage von Nebenkappen vor, nimmt Rücksicht auf eigene Marienkapellen, Taufkapellen, auf Nebenräume, die für Kriegergedächtniskapellen sich eignen. In diesen Gebetsnischen, oder bei größeren Anlagen Gebetswinkeln und Gebetsnebenräumen, möge dann auch die der Heiligenverehrung gewidmete Plastik Aufnahme finden. Wir denken dabei an jene Heiligen, die beim Volke ganz besondere Verehrung genießen und daher immer wieder neue Themate für die religiöse Plastik bieten, wie die schmerzhaftige Muttergottes, meist in der ikonographischen Lösung der Pieta, dann St. Joseph, St. Antonius, St. Judas Thaddäus, St. Sebastian, St. Georg, oder an die neuen Heiligen, die erst in unserer Zeit der Ehre der Erhebung auf die Altäre gewürdigt worden sind, wie die Kleine Theresia vom Kinde Jesus, der hl. Bruder Konrad oder St. Canisius, als Patron der lernenden Jugend. Ihre Darstellungen mögen sich gegenüber der zu kultischer Höhe sich anschwingenden monumentalen Plastik in den Christusdarstellungen des Hauptraumes formal wie geistig unterordnen insofern, als sie nicht in Vollplastik gestaltet werden, vielmehr in der anschmiegsameren und anspruchsloseren Reliefkunst. Es ist ein Fehlgriff, der künstlerisch schwer empfunden wird, der aber auch innerlich störend der religiösen Bewegung der heutigen Zeit gegenüber sich fühlbar macht, wenn solche Heiligendarstellungen als Vollplastiken unorganisch und wahllos im Kirchenraume aufgestellt werden, anstatt sie in eigenen für sie geschaffenen Andachtsstätten der Volksverehrung darzubieten. Hat doch auch das 17. und 18. Jahrhundert, um die Harmonie des Innenraumes nicht zu gefährden und die künstlerische Einheit nicht zu verletzen, neu kanonisierte Heilige, deren Verehrung sich im Volke anbahnte, wie St. Johann Nepomuk, St. Aloisius mit Vorliebe als Büstenheilige oder als Statuetten vor die



HANS FAULHABER: METALLALTAR FÜR DAS BERGMANNSKOLLEG IN PULLACH



TONI FIEDLER: HAUSALTAR IN DRESDENER PRIVATBESITZ
Terrakotta, bemalt



HANS FAULHABER: HIMMELSKÖNIGIN FÜR
PYRBAUM (OBERPFALZ), Zirbelholz



OSWALD HOFMANN: MADONNA, Holz

Predellen der Altäre gestellt. Es ist daher auch von Fall zu Fall eine Angelegenheit reiflichster Erwägung von seiten der Denkmalpflege über Platzfrage und über formale künstlerische Lösung, wenn in Kirchenräumen vergangener Kunst die Plastik in derartigen Neuschöpfungen sich betätigen soll. Unter allen Umständen muß gegen den Fehler angekämpft werden, in den das 19. Jahrhundert so gerne verfiel, dem speziellen Andachtskulte gewidmete Erscheinungen religiöser Volksverehrung wie die Verehrung des Herzens Mariä, der Madonna von Lourdes, des hl. Josef als Patron der Gesamtkirche, des hl. Antonius und Franziskus usw. willkürlich ohne Rücksicht auf die Umgebung und noch dazu oft in untergeordnetem Material als schablonenhaftes Machwerk sogenannter christlicher Kunstwerkstätten in allen möglichen Größen plastisch zu gestalten und damit eine wahrhaft kultisch disziplinierte Plastik im Gottesraume zu schädigen.

So dehnt sich die liturgische Bewegung von heute, die anfänglich auf den inneren Kern Bezug nahm, auch auf die gestaltende Kunst der Plastik aus. Es kommt zu einer strafferen und ausdrucksvolleren Betonung des Wesentlichen in der gesamten Kunst des Heiligtums¹⁾. Vor allem soll der Altar als Opferstätte, wo Christus täglich durch die Hände des Priesters sein heiliges Opfer darbringt, der Ausgangspunkt und gestaltende Mittelpunkt des Kirchenbaues und der Kirchengestaltung sein. Die Kirche wird zur Meßopferkirche. Es ist klar, daß solche einschneidende Wandlungen auf die religiöse Plastik im Kirchenraume ganz wesentlich übergreifen. Während im 19. Jahrhundert eine undisziplinierte Ausstattung und Einrichtung unsere Kirchen durch ein Vielerlei von Nebensächlichem überflutete, tritt nunmehr in kristallinischer Helle die aus reiner Liturgie quellende Kunst, die durch und durch christozentrisch ist, leuchtend in den Vordergrund.

¹⁾ J. van Acken, Christozentrische Kirchenkunst.



KARL HEMMETER: TRAU-
ERENDE MARIA AUS DER
KREUZIGUNGSGRUPPE IN
NAILA (OBERFRANKEN)
Eiche, getönt, Höhe 2 m



PAUL SCHEURLE: HERZ MARIAE
ST. STEPHAN IN MÜNCHEN
Holz



Phot. Senta Woelfle, München
KARL ROMEIS: MADONNA AM
EINGANG DES KRANKENHAUSES
IN HAMMELBURG, Lindenholz

II.

Ein Blick auf die in unserem Hefte dargebotene Schau von Schöpfungen Münchner Bildhauer läßt den Wandel im Aufgabenkreise religiöser Plastik von heute, hervorgerufen durch das kirchliche Raumbild der Gegenwart und getragen von der Welle der religiösen Bewegung und der kultischen Einstellung heutiger Tage, klar erkennen. In erster Linie begegnet uns eine Reihe von Christusdarstellungen in monumentaler Lösung. Der große Christus von Karl Romeis — eine Riesenfigur von 5 m Höhe — in der von Architekt Koch, Regensburg, neuerbauten Pfarrkirche in Teublitz, Bez.-Amt Burglengenfeld (s. Ausschnitt Kunstdrucktafel), steht im Brennpunkt des Raumes hoch über dem von Professor Georg Buchner, München, entworfenen Sakramentsaltare. Die Figur zieht den Kirchenbesucher sofort in ihren Bann und verfolgt ihn, wo immer er steht, ähnlich den eindrucksvollen Christusdarstellungen des hohen Mittelalters, die raumbherrschend waren, wie z. B. die gewaltige Mosaikhalbfigur des richtenden Heilandes in Monreale bei Palermo, dessen machtvolle Wirkung bis in die letzten Winkel des Raumes dringt. Vom Antlitze des Weltenheilandes in Teublitz in der ikonographischen Lösung des Herz-Jesu-Typs geht der unwiderstehliche Ruf des Gottessohnes an die Menschheit, zu deren inneren Heiligung Christus sein Herz darbietet. Selber schon von Mühseligkeiten seines harten Erdenlebens unmenschlich schwer beladen, zerfurcht das Gesicht, ein Plan von Höhen und Tiefen, will er denen immer und immer wieder sich schenken, die an ihn sich vertrauensvoll wenden. Das Antlitz spiegelt den einfach-schlichten Ausdruck des Menschensohnes wieder, der uns in seiner menschlichen Natur in allem, die Sünde ausgenommen, gleich geworden — aber auch der machtvolle Ausdruck des Übermenschen strahlt von ihm aus. Die hohe Gestalt, an der das Goldgewand niederflutet, ist von einer Mandorla umschlossen. Aber dieses Strahlenkranzes hätte die geistige Kraft, die aus dem Christustypus gebieterisch leuchtet, nicht bedurft. Die Gloriole



MUTTERGOTTES VOM GUTEN RAT
Lindenholz



RUTH SCHAUMANN
ST. ANTONIUS FÜR DIE FRANZISKANER-
KIRCHE IN HAGEN (WESTFALEN)
Lindenholz. Überlebensgroß

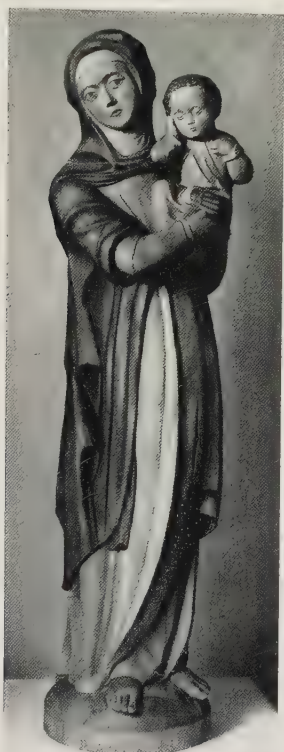
wird nur mit Rücksicht auf die rein bildmäßige Formung inmitten der Kirchenarchitektur gestaltet, um der Schöpfung künstlerische Geschlossenheit und Halt zu bieten.

Eine andere Darstellung vom gleichen Meister bringt der große Salvator mundi in der von Professor Buchner neu erbauten Pfarrkirche zu Gräfelfing im Würmtal (Abb. S. 354) — eine christozentrische Raumlösung. In energischer Streckung zieht sich die Balkendecke des Schiffes hin zu dem seitlich belichteten Chor. Hier thront über dem turmähnlich gestalteten Altartabernakel die Christusfigur. Leicht nach vorne geneigt, den Tabernakel, wo der eucharistische Heiland in Brotgestalt weilt, gleichsam überschattend, von einem Mantel in großem rhythmischen Zug umwallt, ein Bild der Majestät, Weltenheiland, aber auch ein Bild der unendlichen Liebe, Herz-Jesu-Darstellung, indem er mit der Geste seiner Rechten auf sein heiliges Herz weist: eine großangelegte religiöse Plastik, umtönt von siegreichem Klang, im Raumbild dominierend.

Professor Bildhauer Josef Henselmann, Staatsschule für angewandte Kunst, hat für die Stadtpfarrkirche St. Pius in Neuramersdorf einen Monumentalchristus (Abb. S. 354) geschaffen, der, wenn auch aus dem Raummittelpunkt gerückt und seitlich im Langhaus angeordnet, doch raumbeherrschend sich auswirkt. Ein Missionskreuz zur Erinnerung an die Zeit, da in der letzten großen Mission die Pfarrgemeinde zur religiösen Erneuerung sich zusammenschloß, ein eindrucksvolles ständiges Mahnmal für die Pfarrkinder: „Rette deine Seele!“ Der Künstler hat den Gekreuzigten in dem Momente wiedergegeben, da er, das Haupt neigend, sein großes Erlösungswerk vollendete: „Es ist vollbracht!“

Professor Karl Baur gestaltet seinen gewaltigen Kruzifixus (Abb. S. 355) im Chore der von Professor Mich. Kurz erbauten St.-Heinrichs-Kirche in Bamberg in der großen architektonischen Form eines neuzeitlichen Altares. Raumfüllend legt sich der Querbalken des Kreuzes quer durch die ganze Breite des Chores, eine künstlerisch fein empfundene Gegenwirkung zur Vertikale des Kreuzansteigens. Sterbend neigt Christus sein Haupt auf die rechte Seite. Herz und Gemüt des Gläubigen versenkt sich beim Anblicke dieses Christushauptes in die geheimnisvollen Tiefen des schuldlosen Leidens des Erlösers. Und wunderbar groß ist der heilige Leib gesehen, eine lebendige Illustration zur Verheißung des Heilandes: „Ich aber werde alles an mich ziehen, wenn ich von der Erde erhöht bin“ (Joh. 12, 32).

Die mächtige Christusfigur von Professor Hans Schwegerle, aus Bronze gegossen, 3,20 m hoch, ist als Kriegerdenkmal im Querschiff der Kirche St. Nikolai in Stralsund



MADONNA. DREIKÖNIGS-
KIRCHE IN NEUSS (RHLD.)
Holz. Höhe 1,80 m

RUTH SCHAUMANN



HERZ JESU. DREIKÖNIGS-
KIRCHE IN NEUSS (RHLD.)
Lindenholz. Höhe 1,85 m

(Abb. S. 355) bestimmt. In künstlerisch formaler Hinsicht bedeutet die Schöpfung Schweigerles immerhin eine Kühnheit, eine Monumentalfigur frei in den Raum zu stellen. Die Lösung trägt jedoch in der ungehemmt ansteigenden Vertikale der Querschiffsanlage vor dem reichpfastigen Fenster eine Berechtigung in sich. In der geistigen Erfassung spricht das Werk eindrucksvoll zu uns: Die Gestalt Christi erhebt sich gleichsam über die Totenfelder — „Ich bin die Auferstehung und das Leben“ — die ausgebreiteten Arme versinnbildlichen das Kreuz, an dessen Balken der Erlöser über Sünde und Tod gesiegt hat. In der Beherrschung der Form beruht die Größe religiöser Sammlung. Das Geistige erfährt Verklärung im rhythmischen Verhältnis der Linien zueinander: Vertikale zur Horizontale.

Von der Hochaltarkunst weg führt eine Reihe von Schöpfungen zu der mehr intimen Kunst der Seitenaltarplastik. Hier treffen wir zunächst drei Herz-Jesu-Darstellungen an. Professor Karl Baur ist ihr Schöpfer: Große geistige und seelische Erregung, die in der einzigartigen Periode der frühen Gotik bis zur Hochgotik, in der Zeit des sogenannten Idealstils, zum Ausdruck gelangt und die gerade mit dem religiösen Empfinden unserer Zeit so merkwürdig geistesverwandt ist, wird hier entfacht: Der geheimnisvolle Liebesbund zwischen Gott und der menschlichen Seele, die Einkehr Gottes in das begnadete Menschenherz. Die Herz-Jesu-Darstellung auf dem Seitenaltar in der Pallottinerkirche zu Limburg (Abb. S. 357) ist zwar kein neuer Typ. Rheinische Frühgotik (die Holzgruppen im Deutschen Museum zu Berlin und im Frankfurter Museum) hat den Vorwurf aufgegriffen, wie der Lieblingsjünger des Herrn, St. Johann Evangelist, hier gesehen als Repräsentant der Menschheit, an der Seite seines göttlichen Meisters sitzt und sein Haupt an das heiligste Herz des Heilandes legt. Und weiterhin die Lösung einer Herz-Jesu-Darstellung auf dem Seitenaltare zu Zweibrücken in der Pfalz (Abb. S. 357). Hier ist die Note ergreifender Gefühlskunst angeschlagen: Ein Menschenkind, in der demutsvollen Haltung des Geschöpfes vor seinem Heiland kniend, die Hände erhoben, sinnbildlich wie zum Empfang des liebe-



Phot. Dr. Otto Moll, München

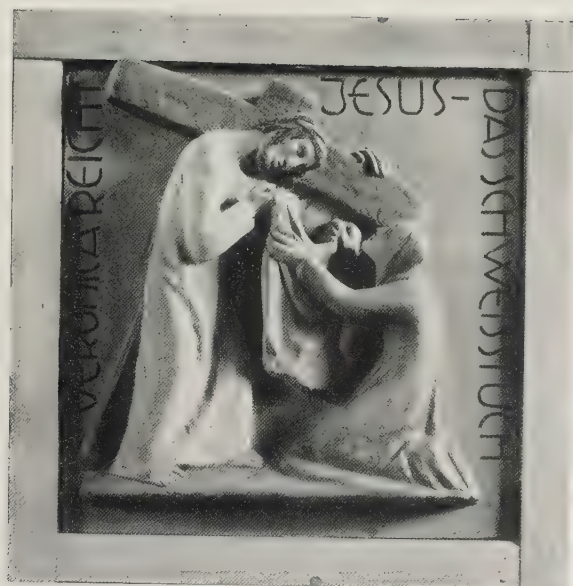
E. VON ESSEÜ: VERKÜNDIGUNG FÜR DAS DOMINIKANERINNEN-MISSIONSKLOSTER
IN SCHLEHDORF (OBERBAYERN), Terrakotta

spendenden heiligsten Herzens. So sank Thomas vor seinem Heilande nieder, als er seine Wundmale sah und befühlte, in tiefster Anbetung stammelnd: „Mein Herr und mein Gott“ (Joh. 20, 28.)

Bei beiden Darstellungen hat der Künstler, um den Herz-Jesu-Typ dem christlichen Empfinden recht nahe zu bringen, zu einer Nebenfigur gegriffen — ein erlaubter Behelf für den Bildhauer, freilich nur geeignet für plastische Gruppen auf Seitenaltären, die dem Auge des Beschauers näher gerückt sind, nicht aber für Monumentalplastik als ritueller Mittelpunkt im Rauminnern über dem Hauptaltar im Chore. Mit dieser Nebenperson ist an die Vision erinnert, die ja von Anfang an bei der Erscheinung des hl. Herzen Jesu an Margarete von Alacoque sich zugetragen, und durch diese Nebenperson ist vom Künstler die kultische Beziehung gefunden. Der Hauch religiöser Innigkeit in der Gottesnähe liegt über den Gruppen, ohne daß dabei das Sinnbildliche von der Brünstigkeit des Barock übertönt oder durch die leere Sentimentalität romantischer Auffassung verwischt wurde.

Für die von Architekt Professor Michael Kurz in Augsburg gebaute St.-Josefs-Kirche, in deren Chor ein Hochaltar ohne figürliche Plastik in der Lösung eines Ziboriums über dem Tabernakel sich erhebt, gestaltete Professor Baur den rechten Seitenaltar als Herz-Jesu-Altar aus (Abb. S. 357). Hier bediente er sich an Stelle der Rundplastik des Reliefs. In der Mitte die feierlich an die menschliche Gemeinschaft sich darbietende Herz-Jesu-Figur. Um sie die sich drängende Menschheit, einerseits voll sehnsuchtsvoller Demut sich nahend, andererseits aber in sündhafter Abwehr. Engel tragen die Leidenswerkzeuge, die sogenannten Waffen Christi. Der Inhalt des Reliefs rollt sich scheinbar bruchstückweise ab; nichtsdestoweniger ist dabei die Schöpfung von latenter Gliederung erfüllt.

Beispiele für unsere obigen Ausführungen, abseits vom christozentrischen Einheitsraum Gebetswinkel und ganze Kapellen zum Zwecke der Heiligenverehrung in Auswirkung der Privatandacht zu schaffen, bietet der Altar mit der Gruppe der Pieta (Abb. S. 361) von Bildhauer Paul Scheurle, München, in der Seitenkapelle der Heil- und Pflegeanstaltskirche zu Liebenau sowie der St.-Antonius-Altar in der linken Turmkapelle der Kirche St. Anton in Augsburg (Abb. S. 358). Letzterer, eine Schöpfung von Bildhauer Karl Baur, zeigt über dem auf der Altarmensa stehenden Tabernakel mit eingeschlossenem Reliquiär des Heiligen die in statuarischer Ruhe erfaßte Figur St. Antons, wie er, mit beiden Händen das göttliche Kind vor sich haltend, in Anbetung versenkt ist. Der traute stimmungsvolle



KARL BAUR: KREUZWEG. ELISABETHENSTIFTUNG
LAUINGEN A. D., Marmorzement, leicht getönt



PAUL SCHEURLE: KREUZWEG FÜR ROSENHARZ
BEI RAVENSBURG (WÜRTTEMBERG), Lindenholz



GEORG WALLISCH
LANDAU (PFALZ), Eichenholz

KREUZWEGE



JAKOB RUDOLPH
ICHENHAUSEN BEI GÜNZBURG A. D., Lindenholz



Phot. Dr. Hans Steinmetz, München

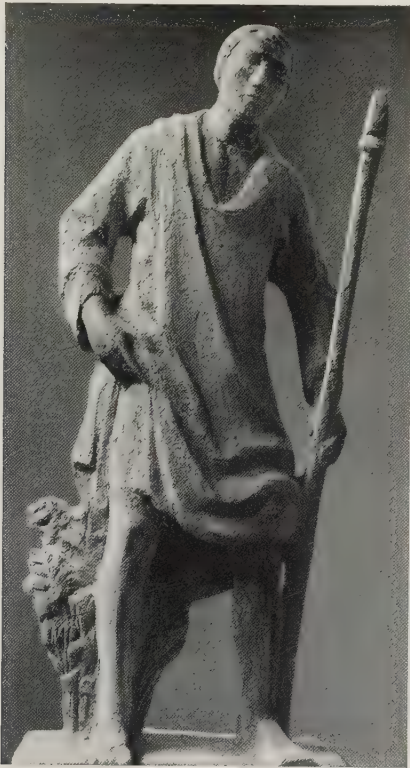
FRANZ LORCH: GEISSELUNG. RELIEF FÜR DEN HOCHALTAR DER HEILIG-BLUT-KIRCHE
IN MARQUARTSTEIN (OBERBAYERN)

Turmkapellenraum wird von Malereien aus der Hand von Kunstmaler Albert Burkart ausgeschmückt.

Weitere Beispiele an Altarplastik bietet der Altar in der Kirche Maria Heimgang in Jerusalem und zwar in deren Krypta aufgestellt (Abb. S. 360). Der Altar ist zu Ehren des hl. Johannes Evangelist gefertigt. Über einer in ruhigen Formen gehaltenen Stuckmarmormensa und aus gleichem Material hergestellten Predella, nach dem Entwurf von Architekt Professor Angermair, zieht sich das eigentliche Altarbild in konkaver Reliefwirkung hin, eine Arbeit von Bildhauer Professor Karl Killer, München. In der Mitte das apokalyptische Lamm auf dem heiligen Buche stehend, rechts davon St. Johannes Evangelist, links die Magd Rosa. In feierlichem Zuge nahen sich seitlich rechts und links je drei Frauen aus dem Gefolge Jesu, Gaben darbringend. Das Relief ist in blankem Messingguß ausgeführt, die Concha darüber mit Goldmosaik ausgelegt. Der Duft kultischer Weihe liegt über dieser edelgestalteten Figurenplastik.

Die Bildhauer Hans und Benno Miller haben zu den zwei Wandaltären, Herz-Jesu-Altar und Kriegsgedächtnis-Altar, die sie bereits der Stadtpfarrkirche St. Rupert-München, dem eindrucksvollen Zentralbau von Professor Gabriel von Seidl, geschenkt haben, noch einen dritten Nebenaltar geschaffen, dem hl. Josef geweiht (Abb. S. 360). In statuarischer Ruhe stehen die Figuren des St. Josef mit dem göttlichen Pflegekind, das der hl. Nährvater gleichsam segnend dem Beschauer weist, der großen St. Theresia als Patronin des Jungfrauenvereines und St. Monika als Patronin des Müttervereines an der Wand auf einfachen Konsolen. Sie sind in Holz ausgeführt. Eine plastisch reich behandelte Mensa in Donaumarmor zeigt in Hochreliefausführung das Leben des Altarheiligen, und zwar auf allen drei Seiten herumgeführt.

Der Marienaltar mit dem Gnadenbild, Seitenaltar in der Stadtpfarrkirche St. Franzis-



ST. ROCHUS
Kunststein

GEORG CHORHERR (KILLERSCHULE)



ST. CHRISTOPHORUS. ARRACH
BEI LAM (BAYER. WALD)
Eichenholz, bemalt

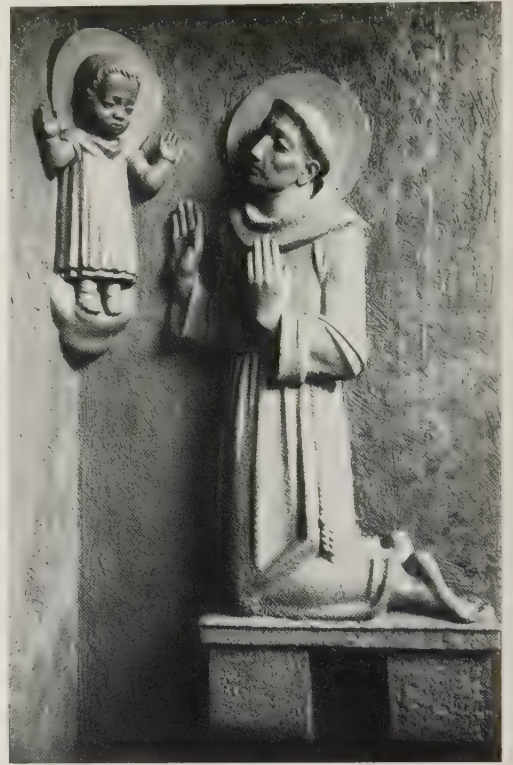
kus in München, ist eine Arbeit von Bildhauer Heinrich Salomoun. Die Kirche, von Architekt Richard Steidle erbaut, lehnt sich in freier Lösung an den Barock, in dessen Bahnen auch die Altareinrichtung einlenkt, so vor allem der große Architekturrahmen des Hochaltars mit dem eindrucksvollen Andachtsbilde des hl. Franz von Kunstmalers Xaver Dietrich. In der Gestaltung des Altaraufbaues, in der geschmeidigen Eingliederung des Figürlichen in Form der beiden Büstenheiligen Antonius und Bruder Konrad (Abb. S. 358), in dem festlichen Glanze der Altarpolychromie hat der Künstler tief in die Schönheiten vergangener Kunst geschaut und hat das, was er darin geschaut, frei und selbständig verwertet.

Die Altargruppe Maria Verkündigung (Abb. S. 359) und St. Joseph von Bildhauer Mauritius Pfeiffer müssen, um gerecht gewürdigt werden zu können, an Ort und Stelle betrachtet werden. Sie sind für die von den Architekten Herbert und O. O. Kurz (†) erbauten Herz-Jesu-Kirche in Weiden in der Oberpfalz geschaffen. Im kultischen Mittelpunkt des Raumbildes erglänzt an der Chorwand das Mosaik von Professor Eberz, Christus als Weltenrichter, über dem Sakramentsaltar. Die Nebentäfelungen suchen sich mit der Chorlösung zu rhythmischem Dreiklang zu vereinen. Die Seitenaltargruppen erstrahlen im Wechsel von Glanzgold und Glanzsilber und stehen vor mattgoldenen Hintergründen. Auf diese Weise ist eine künstlerische Geschlossenheit und Ruhe, die wir namentlich beim Josephsaltar vermissen, angebahnt, zusammengehalten in feierlich sakraler Stimmung.

Für kleinere Kirchenräume, Anstaltskirchen und Kapellen gestaltete eine Reihe von Künstlern Ikoniealtäre. Sie begaben sich dabei auf das Feld der künstlerisch so dankbaren Darstellungsweise des Reliefs, das ja in der religiösen Plastik von großer Ausdrucksfähigkeit ist. Geistige und künstlerische Beweglichkeit mit poesievollem Einschlag, nicht etwa in gedankenloser Imitation, vielmehr durchzogen von sakraler Rhythmik in der Schilderung der einzelnen Geschehnisse, spricht aus diesen lebenswürdigen Altarschöpfungen. Von großem Reiz ist der Hermann-Joseph-Altar in Steinfeld a. d. Eifel (Abb. S. 353), eine Arbeit von Bildhauer Ludwig Fuchs. Das Altarrelief schmückt die Anstaltskapelle des Heinrich-



FERDINAND FILLER: ÖLBERG-CHRISTUS
MÜNCHNER WALDFRIEDHOF, Eichenholz



KARL RIEBER: ST. ANTONIUS. ST.-GEORGS-
KIRCHE IN STUTTGART

Ludwig-Hauses (Priesterseminar). Darum teilen sich auch die Reliefs in Vorwürfe aus dem Leben des hl. Ludwig und des hl. Kaisers Heinrich. In der Mitte Madonna mit Kind in Mandorla mit dem sel. Hermann Joseph. Für die von Architekt Georg Berlinger jun. neu-erbaute Heilig-Blut-Kirche in Marquartstein fertigte Bildhauer Franz Lorch einen Hochaltar, der in seiner Lösung die Idee des mittelalterlichen Ikoniealtars frei aufweist. Über der Mensa erhebt sich als Mittelpunkt der Anlage der Tabernakel, seitlich in friesartiger Anordnung vier Reliefs aus Zirbelholz mit den Darstellungen der Geheimnisse des schmerzhaften Rosenkranzes, Ölberg, Geißelung (Abb. S. 372), Dornenkrönung, Kreuztragung, während die Kreuzigung selbst als monumentale Gruppe über den Reliefs ansteigt. Die Horizontale mit den Reliefs und die in sieghafter Vertikale ansteigende Kreuzigung vereinen sich zu einer Altarkomposition von sakraler Hoheit und thematischer Geschlossenheit, die als künstlerischer Akzent feierlich in dem polygonalen von schmalen Fenstern durchbrochenen Chorraum vorzüglich beleuchtet aufragt.

Das Hausaltärchen aus Terrakotta von Bildhauer Toni Fiedler in Privatbesitz zeigt als religiöse Idylle die Anbetung Christi durch die Hirten und die Heiligen Drei Könige (Abb. S. 365).

Von Professor Joseph Henselmann rührt ein Kruzifix aus Eichenholz (Abb. S. 364), bestimmt für eine Waldkapelle, eine aus dem volkstümlichen Verlangen nach bildhafter Schaulbarkeit geschöpfte Arbeit, mit so recht aus dem Holzstil gegriffenen Figurenformen. Der linke Seitenaltar der Kirche St. Sebastian in München von Bildhauer Paul Scheurle ist voll sakralen Lebens in der Fülle seiner Reliefs (Abb. S. 363), im Aufbau jedoch von strengerer Lösung mit Rücksicht auf die Kirchenarchitektur ein Werk von O. O. Kurz (+). Für die von Architekt Berlinger jun. gebaute Kirche für Hammer bei Siegsdorf wurde ein volkstümlich gelöster Altar geschaffen im Aufbau nach dem Entwurf von Architekt Professor Jakob Angermair. Die plastische Mittelgruppe St. Rupertus (Abb. S. 361) sowie die Malereien stammen von Konrad von Hofmann-Großenbuch. Sie stellen die Schutzheiligen der in der dortigen Gegend besonders gepflegten Gewerbe sowie der Land-



WILHELM v. RECHENBERG
APOSTEL JOHANNES
Holz



HANS OSEL: MUTTERGOTTES FÜR
GRABMAL LAUB IN KONSTANZ A. B.
Föhrenholz

KILLERSCHULE

wirtschaft dar. Von festlichem Klang ist der Schreinaltar in der Kirche des Bergmannskollegs zu Pullach (Abb. S. 365), in der Architektur nach dem Entwurf von Professor Angermair, während die zahlreichen Reliefs aus dem Leben Jesu und des seligen Bergmann auf die Entwürfe von Bildhauer Hans Faulhaber zurückgehen. Sie sind in Messingguß gefertigt als letzte Arbeit aus der Erzgießerei von Miller.

Mariendarstellungen begegnen in verschiedenen Schöpfungen. Karl Romeis schuf für den Eingang zum Hammelburger Krankenhause einen tief durchdachten Madonnen-typ (Abb. S. 367). Den Eintretenden gleichsam grüßend, hebt die Mutter das Kind hoch, in einer feierlichen Geste, so etwa wie der Priester die Monstranz in der Kirche dem Volke segnend zeigt. Den versonnenen Zügen der Muttergottes ist eine leise wehmutsvolle Ahnung aufgeprägt, welch schwere Zeiten schon bald für ihren Sohn kommen werden. Eine innere Sicherheit spricht aus dieser Frauengestalt, eine formale Beherrschung, die in der Kraft des Symbolischen nichts gemein hat von einem dünnen Schema süßlicher Madonnendarstellung. Bildhauer Hans Faulhaber stellt für die Kirche Pyrbaum bei Neumarkt i. d. Oberpfalz aus Zirbelholz als Altarschmuck die Madonna in der innigen Auffassung einer Mater amabilis dar (Abb. S. 366). Für die Kirche St. Stephan am Südlichen Friedhof in München hat Bildhauer Paul Scheurle eine zu Herzen sprechende Herz-Maria-Statue geschaffen (Abb. S. 367). Feines religiöses Empfinden ist der Madonna mit Kind von Oswald Hofmann aus Holz aufgeprägt. Die monumentale Figur der trauernden Maria, eine Schöpfung von Bildhauer Karl Hemmeter, 2 m hoch, in Eiche, getönt, aus einer großen Kreuzigungsgruppe für die Kirche in Naila (Abb. S. 367), redet ergreifend von dem tiefen Schmerze der Mutter um ihren in Qualen am Kreuze sterbenden Sohn in einem Ausdruck, der uns nach der rein menschlichen Seite besonders nahe berührt, ohne daß aber die im Schmerze versunkene Matrone als Assistenzfigur im Zusammenhange mit Christi Opfertod der von der Tradition geforderten religiösen Weihe entbehrt.

Auch zwei Künstlerinnen sind in unserem Hefte vertreten. Die Kunst Ruth Schau-



TAUFSTEIN IN DER ST.-SEBASTIANSKIRCHE IN MÜNCHEN



Phot. Müller-Grah, München

ELISABETH M. STAPP

BEKRÖNUNGSFIGUR
ZU NEBENSTEHENDEM TAUFSTEIN

Keramik

manns hat uns neue Schöpfungen beschert. Das Lyrische, das auch in ihren Dichtungen am stärksten uns entgegentritt, weht aus ihren Gebilden entgegen. Ohne Zweifel lieb ihr das Mittelalter die aus der christlichen Heilswahrheit quellende Ideenwelt. Aber ihre Kunst hat mit eklektischer Manier nichts gemein. Individuelles Gepräge behält die Oberhand. Bei der überlebensgroßen Herz-Jesu-Darstellung (Abb. S. 369) für den Seitenaltar der Dreikönigskirche zu Neuß a. Rhein erfand die Künstlerin statt des Herzens das Kreuz, getragen von einem Engel, das der Heiland an sein Herz drückt. Per crucem ad cor meum, religiöse Dichtung, aus dem Sinnbildlichen geholt, die hier zum wahren Kultbilde geworden ist. Als Gegenstück dazu auf dem anderen Seitenaltar der gleichen Kirche Madonna mit Kind (Abb. S. 369), eine Schöpfung, die ebenfalls zu kultischer Höhe emporsteigt. Der inneren Größe entspricht die äußere Konzeption, gefestigt in dem tektonischen Aufbau. Aus der nämlichen Tendenz geboren, stellt die dritte Großplastik die 1,80 m hohe Figur des hl. Antonius dar, Lindenholz, bemalt, für den Seitenaltar der St.-Elisabethen-Kirche der Franziskaner zu Hagen i. Westfalen bestimmt (Abb. S. 368). Die Figur ist zur Zeit auf der Ausstellung des Kunstdienstes in Berlin „Deutsche christliche Kunst zur Olympiade“. Bei der Darstellung der sitzenden Madonna vom guten Rat (40 cm hoch) begibt sich die Künstlerin wiederum auf das ihr eigenste Gebiet, mit leicht spielender Hand religiöse Lyrik zu formen (Abb. S. 368). Bei der Bildhauerin E. von Esseö gehen die Plastiken, wenn auch ihrer Bestimmung nach für die religiöse Hauskunst geschaffen, doch über diesen engeren Rahmen hinaus und wirken sich als echte Gemeinschaftskunst aus, die an alle sich wendet. Innere

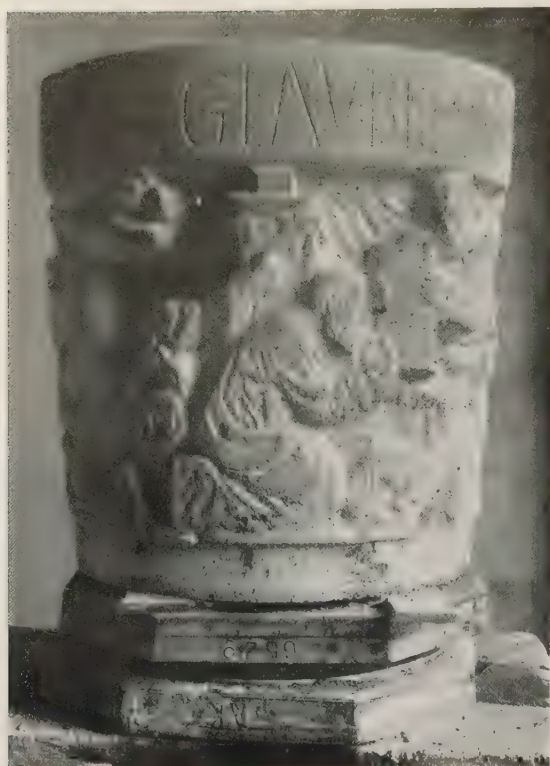
Vergeistigung strahlt aus dem Antlitz der Mater dolorosa, in Originalterrakotta ausgeführt (Abb. S. 378). Auf zum Lichte ist das tränenlose Auge gerichtet, würdevoll trägt sie ihren Mutterschmerz, dort oben wird ihr Trost und Stärke zuteil. Und wie frisch empfunden ist das Terrakottarelief der Verkündigung, gefertigt für die Dominikanerinnen des Missionsklosters zu Schlehdorf (Abb. S. 370). Es ist, als klinge uns von den Lippen des Engelsboten der frohe Gruß aus himmlischen Höhen übertragen entgegen. Demutsvoll nimmt ihn die Madonna an: „Ecce ancilla domini“. Ohne alle äußere Pose ist der geheimnisvolle Vorgang mit tiefinnerlicher Erfassung vermittelt. Eine streng gefaßte, dem symbolischen Zeichen sich nähernde Form hat Bildhauer Karl Rieber in seiner Architekturplastik St. Antonius an der St.-Georgs-Kirche zu Stuttgart geschaffen (Abb. S. 374).

Die Kreuzwegstationen der Bildhauer Georg Wallisch für die neue Pfarrkirche in Landau i. d. Pfalz, Eichenholz, (Abb. S. 371), Paul Scheurle für Rosenharz, einer Filiale von Liebenau (Abb. S. 371), von Jakob Rudolph für die Pfarrkirche in Ichenhausen in Schwaben (Abb. S. 371), beide in Lindenholz, endlich von Professor Karl Baur für die 1926/27 von Saumweber, Günzburg, erbaute Kapelle der Elisabethenstiftung in Lauingen, letztere aus Marmorzementleicht getönt in die Wände eingelassen (Abb. S. 371), lenken ganz anders zur Andacht als jene gottlob heute überwundenen historisierenden und mit dem ganzen Ballast ihrer Massenaufzüge und Kulissen belasteten Kreuzwege der früheren Zeit. Überall kommt klar die Leidensbereitschaft des Heilandes für uns sündige Menschen zum Ausdruck und erweckt daher auch wahre Andacht.

Zu schönen Hoffnungen berechtigen ferner Arbeiten von jungen Künstlern aus der Professor-Killer-Schule. Sie sind aus dem Bemühen der Durchdringung des körperlich Formhaften und innerlich Geistigen heraus geschaffen. In ihrer impulsiven Art der Darstellung und in der lebensvollen Frische der Empfindung offenbaren sie blutvoll süddeutsche Bewegtheit. In ihrer religiösen Einstellung sind sie gegenüber dem rein Illustrativen einer sentimental verschwommenen Gefühlskunst der Romantik klar und freigesehen. So eine Holzfigur St. Johannes Evangelist von Wilhelm von Rechenberg (Abb. S. 375), die aus Kunststein gefertigte Figur St. Rochus (Abb. S. 373) und die Holzfigur St. Christophorus, letztere bestimmt für die Kirche in Arrach bei Lam im Bayerischen Walde, am Fuße des Arber, die beiden Arbeiten von Georg Chorherr. Weiterhin eine trefflich empfundene Ölberggruppe aus Eichenholz von dem Killer-Schüler Ferdinand Filler (Abb. S. 374), dann eine Madonna mit Kind (Abb. S. 375) und ein Auferstehungsheiland aus Föhrenholz geschnitzt von Hans Osel. Alle drei letztgenannten Arbeiten sind Plastiken für Grabdenkmäler. Dazu kommt eine weitere Grabplastik von Studienrat Bildhauer Hans Panzer für die Familie Uschold auf dem Münchner Westfriedhof nach dem Beispiel der eindrucksvollen mit Flachreliefs in Umrißzeichnung geschmückten hohen und schmalen Grabplatten der Hochgotik. In hoher sinnbildlicher Schönheit ist der Typ des gekreuzigten Heilandes auf die Plattenfläche gezeichnet (Abb. S. 380).

Es ist überhaupt eine erfreuliche Wahrnehmung heutiger Zeit, daß die Grabmalkunst nach langer Periode des Tiefstandes und der Vernachlässigung in der Romantik und Nachromantik sich jetzt wieder anschickt, zur Bedeutung und Höhe vergangener Kunst sich zu erheben und das sowohl formal als auch nach der geistigen Erfassung. In einem späteren Hefte (November) unserer Zeitschrift gedenken wir dieses wichtige Kapitel christlicher Kunst an einer Reihe neuester Schöpfungen näher zu behandeln.

Das Gebiet der kirchlichen Kleinplastik ist in verschiedenen Arbeiten vertreten. Der Bildhauer der Gegenwart muß bestrebt sein, Sinn und Bedeutung der jeweiligen kultischen Einrichtungsgegenstände im Gotteshause in seiner gestaltenden Kunst mit religiösem Takt zum Ausdruck gelangen zu lassen. Wir sehen schönen figürlichen Schmuck für Altartabernakel (Bronze, feuervergoldet) von Bildhauer Karl Roth — Franziskanerkirche zu Berchtesgaden (Abb. S. 379) —, in der Taufsteinplastik aus Muschelkalk (Abb. S. 378) von Wilhelm von Rechenberg (Killer-Klasse) für die von Professor German Bestelmeyer neuerbaute evangelische Auferstehungskirche zu München-Westend, in dem Taufstein aufsatz aus Terrakotta der Elisabeth Maria Stapp für die St.-Sebastians-Kirche in München (Abb. S. 376) eine geistreiche Ikonographie, in dem unter dem Rocke der allegorischen Figur der Kirche die Getauften sinnbildlich angebracht sind.



W. VON RECHENBERG: TAUFSTEIN IN DER
AUFERSTEHUNGSKIRCHE IN MÜNCHEN
Muschelkalk



Phot. Dr. Otto Moll, München

E. VON ESSEÖ: MATER DOLOROSA
HAUSALTAR, MITTELSTÜCK. IM BESITZE
S. E. NUNTIUS VASALLO DI TORREGROSSA
Terrakotta

So sind die neuen Schöpfungen Münchner Künstler von dem Bestreben getragen, in ihrer formalen Gestaltung sowohl wie in geistiger Erfassung an die Gläubigen zu vermitteln, um sie zu den reinen Regionen des Göttlichen hinzuleiten. Und wir haben allen Grund zu hoffen, daß unsere christliche Plastik, sei es als kirchliche Plastik in Verbindung mit dem Gotteshaus und hier als monumentale Altarplastik, als erzählende Plastik im Relief oder als religiöse Hauskunst, endlich als Grabmalkunst, kurz auf allen den mannigfaltigsten Auswirkungsgebieten, getragen von dem Gepräge wahrer Gemeinschaftskunst, im Geiste der Entsinnlichung aus dem Abbildlichen heraus, hinleitend zur Symbolisierung, wieder die Höhen einer großen deutsch-christlichen Vergangenheit erklimmt.

Rundschau

Berichte aus Deutschland

BERICHT AUS MÜNCHEN

RUDOLF KOCH UND SEIN KREIS

Dem Schriftkünstler Rudolf Koch und seinem Kreis widmet das Münchner Haus der Architekten eine Ausstellung. Der Buchstabe ist hier ein Zeichen. Er ist nicht nur Träger des Lautsinns oder Bestandteil eines Wortes. Seine dekorative Schönheit und seine symbolische Macht sind empfunden. Eine feierliche Frömmigkeit, gemischt mit deutschem Behagen am handwerklich wohl Aus-

geführten waltet in den liturgischen Schriften, die auf großen Blättern Bibeltexte vermitteln, auf geistlichen Geräten vor allem für protestantische Kirchen Heilssätze schmückend und bedeutungsvoll kundtun und auf liturgischen Wandbehängen die Schrift als einen farbig und motorisch zierenden Teil betrachten, deren Inhalt weniger entziffert werden als vielmehr als ein wehevoll in das Tuch gewebter, ehrwürdiger Geist empfunden werden soll. Nach der Seite der lebenswürdigen Anmut hin wird die Ausstellung erweitert durch die Beiträge, die Rudolf Koch für die bekannten freundlichen, bunten Bändchen des Inselverlags geliefert hat.

Ernst Kammerer

AUSSTELLUNG „NEUE EVANGELISCHE KIRCHENKUNST“

während der XI. Olympiade 1936

Unter den zahlreichen in- und ausländischen Besuchern der Reichshauptstadt, die während der Olympischen Spiele einen Blick in das sportliche und zugleich das geistige Leben Deutschlands tun wollen, werden viele auch für die Fragen kirchlichen Lebens und kirchlicher Gestaltung ein offenes Auge mitbringen. Für sie wie für die verantwortlichen Stellen der Kirche und des Staates soll ein Überblick über die lebendigsten Kräfte auf dem Gebiet evangelisch-kirchlicher Gestaltung gegeben werden, der die Bedeutung dieses Schaffenskreises für die gesamte deutsche Kunst andeuten und über die gegenwärtigen Lösungen und Fragen in diesem Bereich Auskunft geben will. Der beschränkte Raum nötigte zu einer strengen Auswahl und zwang uns, manchen Künstler, manche Werkstatt unberücksichtigt zu lassen, die an sich Anspruch auf einen Platz in dieser Ausstellung gehabt hätten.

Die Ausstellung weist in einigen Arbeiten auf die Möglichkeiten neuen monumentalen Gestaltens im Kirchenraum hin; besonders in dem Ausschnitt aus einem Putzmosaik, das Johanna Schütz-Wolff für die eben fertig gewordene Kreuzkirche in Chemnitz ausführt. In diesen Kreis gehören auch die Wandteppiche, die auf ein lange unbeachtetes Mittel monumentaler Wandgestaltung in unseren Kirchen hinweisen. Die Bildteppiche von Else Mögeline-Stettin, von Otto Lange und Käthe Vollbehr-Dresden, die Schriftteppiche des großen evangelischen Handwerkers und Schriftmeisters Rudolf Koch (gest. 1934) und seiner Tochter Ursula Koch, sowie von Adolf Bauer-Saarbrücken.

Unter den plastischen Arbeiten nimmt die Lutherbüste von Hans Wissel-Königsberg einen besonderen Platz ein. Diese in Kupfer getriebene Arbeit unterscheidet sich sehr eigentümlich etwa von dem Melanchthonskopf Gerh. Marcks; den schönen Holzplastiken Jos. Dan. Sommers-Düsseldorf, den Steinfiguren eines Peretti-Düsseldorf oder den schweren Granitköpfen des Pommer Utech („Christus und Johannes“). Zu den jüngeren Kräften der kirchlichen Plastik gehört Volwahsen-Dresden und Silvie Lampe-von Bennigsen (Leseputz mit Engeln). Aus Dresden kommt das große Glasbild mit der geschliffenen und geätzten Darstellung des Apostels Paulus (W. Nitzschke, Staatliche Akademie für Kunstgewerbe). Kirchengesamte in den verschiedensten Metalltechniken zeigen die Werkstätten Schönwandt-Nordeck, Hopp-Hamburg, Rolf Koolman-Lübeck, Eva Dittrich-Hildesheim, Albert Reiß-Leipzig. Ein Altarkreuz und einige Holzgrabzeichen von Th. A. Winde-Dresden lassen diesen heute so wichtigen Werkstoff sprechen; ebenso Liedertafel und Leseputz aus der Holzschnitzschule Warmbrunn. Eine Gruppe kirchlicher Geräte aus den Werkstätten der Stadt Halle (Burg Giebichenstein) weist auf die Vielseitigkeit der Arbeit in dieser weit bekannten Stätte deutscher Handwerkskultur. In Proben von Scheinen und Schriftblättern, sowie einer handgeschriebenen Bibel von Rud. Koch und seinen Schülern, einem Holzschnitt von Paul Sinkwitz und Ruth Schaumann ist das wichtigste Gebiet der kirchlichen Gebrauchsgraphik angeschnitten.



KARL ROTH: TABERNAKELTÜR IN DER FRANZISKANER-KLOSTERKIRCHE IN BERCHTESGADEN
Bronze, feuervergoldet

Hierher gehören auch die vorbildlichen Bucheinbände von Wilh. Nauhaus-Berlin, Schürer, Petersen, Wagner. Durch einzelne Spitzen und Stickereien (Grete Spuida, Dorothea Herms, Spitzenschule [Oberscheibe Erzgeb.] „Neue Werkstatt“ Dresden u. a.) wird die Gebrauchsparametik berührt. Plaketten und Medaillen von Goetz-München, Moshage, Weidanz-Halle, der Staatlichen Münze Berlin, der Porzellanmanufaktur Meissen vervollständigen das Bild des plastischen Schaffens. Der Kirchbau, Zentrum und Sammelstelle aller genannten Arbeitsgebiete, heute mehr als früher „Mutter der Künste“, auch im kirchlichen Bereich, ist durch einzelne kennzeichnende Leistungen durch Großphotos von Bauten der Architekten Bartning, Hopp, Kempster, Wach und Roßkotten, Klatte und Weigle, Seytter vertreten.

Bei der feierlichen Eröffnung am 21. Juli sprachen Bischof D. Heckel vom Außenamt der Deutschen Evangelischen Kirche und Ministerialrat Dr. Julius Stahn aus dem Reichsministerium für die kirchlichen Angelegenheiten Begrüßungsworte.

Kunstdienst

Berichte aus dem Ausland

LE SETTIMANE DI ARTE SACRA

Rom, 5. bis 10. Oktober 1936

Die Wochen der christlichen Kunst für den Klerus sind von einem Großteil des italienischen Episkopats erbeten und wiederholt er-



HANS PANZER: GRABMAL USCHOLD IM
WESTFRIEDHOF, MÜNCHEN

mutigt vom Hl. Vater und von Anfang an zustande gekommen durch die freiwillige Mitarbeit einer auserlesenen Vertretung aus jeder Gegend Italiens; sie haben den Zweck, die Kultur und die Überwachung der Kunst durch den Ordens- und Weltklerus zu heben und entsprechend zu gestalten. Ihrer Obhut sind ja so viele Denkmäler der christlichen Kunst anvertraut und vor allem die einzelnen Bestandteile derselben den Diözesankommissionen zur Ausführung der Vorschriften des kanonischen Gesetzes und der weisen Erlasse des Hl. Stuhles betreffs der christlichen Kunst.

Mit besonderer Feierlichkeit wurde vorigen Jahres die dritte Woche der christlichen Kunst zu Ferrara anlässlich der 8. Jahrhundertfeier dieser herrlichen Kathedrale begangen. Diese Woche rief einen sehr großen Widerhall und die wohlthätigsten Wirkungen hervor, nicht nur um „Ideen zu ordnen und Urteile zu reifen“ in bezug auf christliche Baukunst, wie es der Wunsch des Hl. Vaters war, sondern auch wegen des Ansehens des Klerus und der Religion, die zu solch bedeutenden Schöpfungen der Kunst begeistert. Sie haben auch in den Geistlichen nicht zuletzt ein hohes Gefühl bewußter Verantwortlichkeit wiedererweckt für diesen Teil ihres geistlichen Amtes. Deshalb haben nicht bloß der italienische Episko-

pat und der höchste Statthalter Christi neuerdings ihren lebhaften Beifall bekundet, sondern selbst die Vertreter der bürgerlichen Behörden haben warme Anteilnahme gezeigt an dieser Verbesserung der Kunstpflege des Klerus und an der tatkräftigsten Mitwirkung der Diözesankommissionen gemäß den schätzenswerten Richtlinien des Hl. Stuhles.

Indem wir der Kürze halber die Beifallskundgebungen des italienischen Episkopats übergehen, empfiehlt es sich gleichwohl, an die erhabene Gutheißung des Hl. Vaters zu erinnern, die durch das Schreiben Seiner Eminenz, des Hochwürdigsten Herrn Kardinals E. Pacelli, des Staatssekretärs, übersandt wurde: „Den Erfolg der dritten Woche für die christliche Kunst bekräftigt Seine Heiligkeit in der freudigen Hoffnung für eine so geeignete Zusammenkunft und legt folgendes nahe: Aus den verworrenen Unsicherheiten und beklagenswerten Abirrungen, womit einige neue künstlerische Strömungen in jüngster Zeit das Haus Gottes und den Zufluchtsort des Geistes geschädigt haben, möge man mit genauerem Schauen (Ins-Auge-Fassen) der Wirklichkeit und mit weiseren Ratschlägen die klare, lichtvolle Bahn betreten, von welcher die christlichen Geschlechter zu keiner Zeit abgewichen sind, obwohl die Kunst, wie jede andere Lebensäußerung, aus sich Fortschritte machte und ihr Gepräge zurückließ. Und es ist ihnen der Weg dazu von der dem Heiligtum natürlichen Aufgabe vorgezeichnet; dieses ist bestimmt für die Ausübung des öffentlichen Gottesdienstes und muß deshalb die besonderen Forderungen desselben im Interesse der Gläubigen berücksichtigen. Das Gotteshaus war immer und ist vor allem heutzutage das eigentliche Asyl der Seele, welche in der Kirche sich Gott nähert, von dessen Majestät erfüllt und geheiligt wird und die zu allen Zeiten im heiligen Gebäude den Widerschein ihres Glaubens und ihrer Frömmigkeit suchte.

Seine Heiligkeit freut sich, daß die Woche in Ferrara, wenn sie auch den künstlerischen Tendenzen der Zeit, insofern sie für das Haus Gottes gültig sind, Rechnung getragen haben, jene traditionellen Forderungen wieder ins Gedächtnis rufen und so auf Entgleisungen aufmerksam gemacht hat, die um so gefährlicher sind, je enger die Beziehungen der christlichen Kunst mit der *Lex orandi et credendi* (mit dem Gesetz des Betens und Glaubens) sind. Das erhabene Oberhaupt der Kirche hegt den Wunsch, es möge die gut verlaufene Zusammenkunft ebenfalls eine wirksame Richtschnur in einer so wichtigen Sache sein.“

Derselbe Höchste Oberhirte hatte beim feierlichen Empfang den Teilnehmern der zweiten Woche ans Herz gelegt, in der guten Sache der christlichen Kunst auszuharren, sie zu fördern und die Geister vorzubereiten, um die großen Aufgaben der christlichen Kunst zu verstehen, indem er zugleich seinen lebhaftesten und tiefempfundenen Wunsch zum Ausdruck brachte, daß auf die zweite Woche nicht nur eine dritte, sondern noch viele andere mit immer größerem Gelingen folgen möchten.

Ein kürzlich erschienener Artikel des *Osservatore Romano* (vom 3. Juli 1936): „Per il migliore funzionamento delle Commissioni Diocesane“ („Für die beste Wirksamkeit (Mitarbeit) der Diözesankommissionen“), der als erste Anregung von der Päpstlichen Zentralkommission veröffentlicht wurde; als Antwort auf einen anderen Artikel

einer sehr verbreiteten Zeitschrift über Architektur, trat ein für die tatsächlichen Verdienste des italienischen Episkopats und des italienischen Klerus auf dem Gebiet der christlichen Kunst und deshalb für die Notwendigkeit, daß es der erleuchteten Klugheit der Bischöfe zu überlassen sei, wie sie den Schutz über die Denkmäler christlicher Kunst ihrer Diözesen zu wahren suchen; aber aus derselben Erörterung des kritisierten Artikels ging klar hervor (und das ergibt sich auch aus verschiedenen anderen Nachrichten und Bekanntmachungen), daß Kunststudierende und kunstverständige Laien und die Vertreter der Zivilbehörden mehr als je aufmerksam dem folgen, was erfreulich gemacht wird und dem, was unglücklicherweise noch nicht geschieht, oder nicht gut, von Seite der Geistlichen zum Schutz der Kunstdenkmäler.

Dies übt und wird leider einen Einfluß ausüben auf die überhandnehmende Entfernung der Kunstwerke, die verschiedentlich noch immer (und leider nicht vergebens) versucht wird, der Kunstwerke, die zu kirchlichen Besitzungen gehören und wo sie entweder nicht gut behütet, oder nicht instandgesetzt, oder nicht gebührend geschätzt sind und dies wird um so leichter da vorkommen können, wo die Diözesankommissionen noch nicht bestehen oder ungenügend sind.

Die vierte Woche der christlichen Kunst

Aus Anlaß des 80. Geburtsfestes des Hl. Vaters, des höchsten Gesetzgebers und Beschützers der christlichen Kunst, und anläßlich der Eröffnung einer Weltausstellung der katholischen Presse in Rom, hält die Päpstliche Zentralkommission dafür, die Zusammenberufung der vierten Woche der christlichen Kunst für den Klerus auf ein anderes Jahr nicht verschieben zu können, sei es in der Absicht, dem Hl. Vater den Beweis kindlicher Huldigung darzubringen, sei es, um die gleichen ergebenden Huldigungen den geistlichen Pflägern (Gönnern) der wahren christlichen Kunst und besonders den Vertretern der Diözesankommissionen der verschiedenen Gebiete Italiens zu ermöglichen, wie auch deswegen, um ihnen den Besuch der Weltausstellung der katholischen Presse nützlich zu gestalten und um noch ausgedehntere Unterweisungen zur Verbesserung der verschiedenen Formen des Apostolates zu gewinnen.

Programm der vierten Woche.

Die vierte Woche für den Klerus wird also im nächsten Monat Oktober (vom 5. bis 10.) in der Stadt Rom gehalten. Das Grundthema wird lauten: „Die bildenden Künste im Dienste der Kirche“. Es wird also den Inhalt der vorausgegangenen Wochen ergänzen. Unter anderem werden folgende Themen beleuchtet werden: Die Merkmale der christlichen Darstellung in der großen katholischen Tradition. (Die Geistigkeit der Auffassung, die Schönheit der Form, die Vollendetheit der Ausführung [der Schmuck, der Stolz der Technik] usw.); der Beitrag der katholischen Presse zur Förderung der Kenntnis der großen Werke der christlichen Kunst, und das Wiederaufleben der wahren christlichen Kunst, würdig ihrer großen Vergangenheit; gelegentliche Mitarbeit unter den kirchlichen Auftraggebern und den Künstlern für das bessere Gelingen der Werke der christlichen Kunst; die Verteilung der verschiedenen christlichen Darstellungen im Innern des Heiligtumes; der Einfluß, den die ver-

schiedenen künstlerischen Bestrebungen der letzten 100 Jahre auf die religiösen Darstellungen ausgeübt haben; die Darstellung des Heiligen Buches in Bildern; die Bilder für die Privatandacht usw.

Die Vorlesungen, eingeleitet durch eine kurze Betrachtung und eucharistische Anbetung mit ausgewähltem heiligem Gesang, werden am Morgen stattfinden.

Es ist vorgesehen, daß die Teilnehmer der Woche der christlichen Kunst in der Vatikanischen Bibliothek eine stattliche Anzahl Codices besichtigen können, welche religiöse Miniaturen, Drucke und Bilder enthalten, ferner die wichtigsten literarischen Bücher mit religiösen Darstellungen usw. Unter Führung sachverständiger Persönlichkeiten werden Sammelbesuche zur Presseausstellung gemacht; Besuche zu einigen Kirchen von besonderer Wichtigkeit wegen der schmückenden Bildwerke; freigestellte Ausflüge in die Abtei Grottaferrata, zur Felsenhöhle von Subiaco usw.

Die vierte Woche der christlichen Kunst wird folglich durchwegs günstige Bedingungen bieten, um die Kunstpflüge des Klerus und besonders jener zu heben und zu vervollständigen, die von Amts wegen sich besonders interessieren sollen für die rechte Kenntnis und Wertschätzung der christlichen Kunstwerke.

Wie bereits in den vorausgegangenen Wochen werden auch hier besondere Versammlungen planmäßig eingerichteten und praktischen Charakters stattfinden für die Mitglieder der Diözesankommissionen, für die Dozenten der christlichen Kunst usw.; die Päpstliche Zentralkommission wird sich bemühen, die geistige und freiwillige Mitarbeit des italienischen Klerus allenthalben bekanntzumachen in bezug auf Schutz und Förderung der christlichen Kunst.

Bedingungen für die Teilnehmer der Woche.

Bahnfahrtermäßigungen zu 50% werden in diesem Jahr allen gewährt, die bis Ende Oktober sich nach Rom begeben.

Für die Priester, welche an dieser Woche teilnehmen und die eine ganz zufriedenstellende Wohnung und Verpflegung wünschen (wie sehr viele in den zwei ersten Wochen erfahren konnten und immerhin unter sehr mäßigen Bedingungen), hat die Vorstandschaft der Päpstlichen Zentralkommission in der Nähe des Hospizes Santa Marta in der Vatikanischen Stadt Vorsorge getroffen. Die Teilnehmer der Woche, die solche Begünstigungen genießen wollen, sind gebeten, sich beizeiten vormerken zu lassen.

Für die Einschreibungen zur vierten Woche und für irgendwelche Auskunft wende man sich unmittelbar an die Päpstliche Zentralkommission für christliche Kunst. Es sei in Erinnerung gebracht, daß jede Korrespondenz geschickt werden kann, frankiert nach dem italienischen Tarif, wenn adressiert an: Pontificia Commissione Centrale-Casella Portale 1286-Roma. Wer hingegen lieber adressiert an: Città del Vaticano, wird gebeten, nach den Tarifen der Vatikanischen Posten zu frankieren.

Die Herausgabe der Akten der dritten Woche steht unmittelbar bevor. Sie enthalten die Reihenfolge der Vorlesungen über Architektur und Innenausstattung des Gotteshauses, die der Tagung in Ferrara eine so große Bedeutung verliehen haben. Das Buch ist außerdem mit



JAKOB STRIEDER †

95 ausgezeichneten Bildern ausgestattet. Die einzelnen Abhandlungen legen Gewicht auf die verschiedenen kulturellen und praktischen Forderungen vom katholischen Klerus. Den Teilnehmern der vierten Woche wird es zu einem ermäßigten Preis überlassen werden, wenn es unmittelbar von der Päpstlichen Kommission verlangt wird.

(Aus dem Italienischen übersetzt.)

Personalnachrichten

JAKOB STRIEDER †

Am 24. Juli mittags, am Vorabend seines Namens-tages, starb in seinem Landhause in Garmisch, das ihm vor einigen Jahren Clemens Holzmeister erbaute, der 1. Präsident der „Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst“, Geheimer Regierungsrat Universitätsprofessor Dr. Jakob Strieder im Alter von 58 Jahren. In der schweren Zeit der inneren Krise der Gesellschaft, im Jahre 1924, rief man diesen hochangesehenen Gelehrten, der auf seinem Gebiete der Wirtschaftsgeschichte internationales Ansehen besaß, an die Leitung. Das Vertrauen wurde nicht enttäuscht. In den 12 Jahren hat er mit Klugheit, Vornehmheit und Güte sich unbegrenzte Hochachtung zu verschaffen gewußt. Wenn die Gesellschaft innerlich gesundete, so ist dies nicht zum geringsten der Überlegenheit seiner gefestigten Persönlichkeit zu verdanken. Die taktvolle Leitung der Kongresse der Gesellschaft, sein unermüdliches Mitarbeiten in Vorstandschaft, Jury und Geschäftsführung, seine klugen Ratschläge in der finanziellen Füh-

rung, sein rastloser Eifer in der Propaganda bei öffentlichen und privaten Stellen, haben dazu geführt, daß die Anziehungskraft und der Einfluß der Gesellschaft ständig wuchs und auch in neu auftauchenden schwierigen Zeiten beständig blieb. Die innere Kraft seiner Persönlichkeit lag in der Wahrheitsliebe des logischen, reifen Wissenschaftlers, der feinsinnigen Kunstliebe eines kultivierten Menschen und der Überzeugungstreue eines seine Religion und sein Vaterland bis ins Innerste liebenden Mannes. So haben wir ihn gekannt und verehrt. Für alle seine Freunde ist es überaus schmerzlich, ihn so früh aus seinem Wirkungskreis, seinen Neigungen, seiner Familie scheiden sehen zu müssen. Seit November 1935 erkrankt, schien er auf dem Wege der Besserung, als ihm ein zweiter Gehirnschlag ruhig und sanft die treuen, gütigen Augen für immer schloß. Möge ihm unser Herrgott im Jenseits vergelten, was er Freunden, Schülern, der deutschen Wissenschaft und der katholischen Kirche gewesen.

R. I. P.

Georg Lill

STEINLE ZUM GEDÄCHTNIS

Am 18. September sind fünfzig Jahre vergangen seit Eduard Jakob von Steinle als ein Sechsun- und siebenzigjähriger in Frankfurt a. M. sein großes Leben zu Ende gelebt hatte. Aus Wien war er gekommen, aber der Name deutet auf schwäbischen Stamm; und wir denken unwillkürlich an einen andern Schwaben, Stefan Lochner, der vierhundert Jahre früher an den Rhein gezogen war. Wie der Österreicher Franz Liszt in der Musik, so führen in der Malerei im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts die drei Österreicher Führich, Schwind und Steinle. Sie sind einander nah verwandt durch ihre Liebe zum deutschen Mittelalter mit seinem Rittertum, seinen Sagen, Märchen und Legenden, durch ihre hohe Musikalität und ihr besonnenes seelenvolles Künstlertum, vor allem aber auch durch ihre ernste aufs Religiöse gerichtete Weltbetrachtung und die grenzenlose Vielseitigkeit der Bildung. Wie Schwind schwankte auch Steinle anfangs zwischen der Berufung zum Musiker oder Maler. Sechzehnjährig bemühte er sich um Aufnahme in die Wiener Akademie. Aber weil kein Platz vorhanden war, blieb ihm der Umweg durch den Klassizismus erspart; bei dem aus der Overbeckschule kommenden Kupelwieser fand Steinle den Anschluß an die altdeutsche Richtung, an den frischen vorwärtsdringenden Geist der damaligen Deutschromer.

Steinle hatte schon eine hl. Anna als Altarbild für die Schöne Kirche von Wien-Almannsdorf gemalt, ehe er achtzehnjährig nach Rom kam und zu Veit und Overbeck in Beziehung trat. Und schon als Neunzehnjähriger arbeitete er als Helfer Overbecks an dem Bild vom Rosenwunder des hl. Franziskus in der Portiunkulakirche von Assisi. Zwei große Wandbilder in Trinita de' Monti in Rom mußte ein andrer Maler, Tunner, nach Steinles Entwürfen und Kartons ausführen, weil der Tod des Vaters den Zwanzigjährigen nach Wien zurückrief. Aber bald ging er wieder nach Italien. Mit dem ehrenvollen Auftrag, Cornelius bei der Ausmalung der Münchner Ludwigskirche zu helfen, war der römische Aufenthalt beendet; der Steinlesche Entwurf für das Deckenbild mit dem Welterschöpfer, umgeben von neun Engelschören, kam jedoch nicht zur Ausführung.

Als Dreiundzwanzigjähriger heiratete Steinle eine Wiener Goldschmiedstochter und folgte dann dem Rufe, der entscheidend für sein Leben werden sollte; er ging an den Rhein, um auf dem Schlosse der Familie Bethmann-Hollweg, zwischen Andernach und Remagen, eine Kapelle auszumalen. Zwei Jahre war er auf Schloß Rheineck, und er war damit zum rheinischen Künstler geworden. In Wien gab es keine geeigneten Aufgaben für ihn; so hatten es die Freunde, unter ihnen der Dichter Klemens Brentano, leicht, ihn für Deutschland festzuhalten.

Der Auftrag, ein lebensgroßes Bild des Habsburgers Albrecht I. für den Römer zu malen, gab Veranlassung, nach Frankfurt zu ziehn; und schon im nächsten Jahre übertrug ihm König Friedrich Wilhelm IV. die Ausmalung der Gurtbögen im Chor des Kölner Doms. Steinle malte da die neun Engelschöre. Das war der Anfang, dem in raschem Nacheinander viele Aufträge oft riesenhaften Ausmaßes folgten für Karlsruhe, Mainz, Münster, Aachen, Straßburg, Köln und Frankfurt; der Wiener, seit seinem vierzigsten Lebensjahre Professor am Städelischen Institut, war ganz zum Rheinland geworden. Dabei flogen ihm auch große Aufträge von überallher zu, unter anderm aus Norwegen; Wien und Prag bemühten sich vergeblich, ihn zum Akademiedirektor zu machen, und Frankreich ernannte ihn zum Ritter der Ehrenlegion.

Später wurden viele Einwände erhoben gegen die Wandbilder im Treppenhause des Museums der Stadt Köln, in denen Steinle die wesentlichen geistigen und künstlerischen Ereignisse Kölns von Kaiser Konstantin bis zur Gegenwart darzustellen hatte. Aber alle Einwände treffen nur die Auftraggeber, nicht den Maler, der aus einer viel zu weit gehenden Aufgabe gemacht hat, was je ein Maler daraus machen konnte. Die Entwürfe für das ungeheure Werk bewältigte er im Zeitraum von nur vierzig Tagen. Schon zu Steinles Lebzeiten zählte man über fünfeinhalbhundert Schöpfungen, darunter die gewaltigsten Wandbilder und vielfigurigen Kirchenfenster, sowie umfangreiche Illustrationszyklen zum Alten und Neuen Testament, zum Parsifal, zu Dramen Shakespeares und zu vielen Romanen, Erzählungen und Märchen, viele von ihnen weitaus bedeutender als die ihnen zugrunde liegenden Dichtungen. Noch als Fünfundsechzigjähriger arbeitete er an den Kartons für Wandbilder des Frankfurter Doms, darstellend die Kirchenversammlung zu Frankfurt 794, die Versöhnung Kaiser Ottos mit seinem Bruder Herzog Heinrich 941, Konrad III. und Bernhard von Clairvaux 1147, die Bußpredigt Capistranos 1434, Albrecht Achilles läßt sich ins Wahlkonklave tragen 1486, die Krönung Maximilians II. im Jahre 1562 und den Zug des Kaisers nach dem Römer.

Er war ein einfacher Charakter, erfüllt von echter Frömmigkeit und dem Bewußtsein der Gotteskindschaft; Kunst galt ihm nur als Zeugnis vom Reiche Gottes. Das gibt seinen Werken die ihm eigne weihevollste Reinheit und Gehobenheit. Die gleiche vornehme Grundstimmung eines ernsten, aufs Religiöse gerichteten Charakters, die seine Werke kennzeichnet, geht auch durch sein Leben; Mensch und Künstler waren ganz aus einem Gusse. Drei Töchter von seinen insgesamt elf Kindern wurden Ordensschwwestern. Sein Leben lang war er eifriger Musiker geblieben. Und bei all seinem Wissen und Können, bei allen seinen Erfolgen, die ihm zu den vielen andern Auszeichnungen im achtundsechzigsten Jahr auch noch den Adel eintrugen,

war er immer ein Mann von frommer Zurückhaltung, frauenhafter Zartheit und beglückender Herzensgüte geblieben. In einem Briefe rühmt er einmal an dem Maler Overbeck besonders die Reinheit und Heiligkeit der Gesinnung, die Klarheit und Unschuld des Charakters; was er da bei Overbeck hervorhebt, gilt auch von ihm selbst. Was er aber einmal von den Quellen des Kunstschaufens gesagt hat, das gilt besonders auch für unsre Zeit: ein vollkräftiges, stark pulsierendes kirchliches Leben hat große gute Kunst hervorgebracht; der Brunnen, aus dem sie schöpfte, ist noch da, und mit aller Anstrengung konnte er nicht verstopft werden. Wir dürfen nur hingehen und demütigen Herzens und vertrauensvoll schöpfen, nimmermehr vergessend, daß es der Geist ist, der lebendig macht.

Julius Nitsche

ZU DEN PLASTIKEN VON JOSEF HEHL, XANTEN

Vor 25 Jahren, im Jahre 1911, errichtete Josef Hehl mit seinem inzwischen verstorbenen Bruder in Hochemmerich (Niederrhein) eine Töpferei und legte damit den Grund zu der heutigen Neublüte dieser echt niederrheinischen Volkskunst, die vom ausgehenden 17. bis zur Hälfte des 19. Jahrhunderts ihre bisher größte Epoche erlebte. Nach Jahresfrist übersiedelte Hehl nach Krefeld-Bockum und von dort 1929 nach dem alten Xanten, wo über den blühenden Garten des Hehlschen Hauses hinweg die wuchtigen zwei Türme des St.-Viktordomes, die sich über den ehrwürdigen Märtyrergräbern erheben, hinüberschauen und wie ein unablässig an das Höchste mahnender Aufruf vor den Augen des in seiner Werkstatt schaffenden Meisters stehen.

Wenn es, gegenüber dem geläufigen oberflächlichen Mißbrauch dieses Begriffes, irgendwo berechtigt ist, von „erdhafter“ und „volksverwurzelter“ Kunst zu reden, so bei den Schöpfungen Josef Hehls. Das gilt zunächst in Hinsicht auf das Material, aus dem sie entstanden: aus der Tonerde des Niederrheins, von den Gletschern der Eiszeit in ergiebigen Lagern dort angeschwemmt. Vasen, Schalen, Urnen und Krüge schuf Hehl in Formen, die unmittelbar die Prägung durch die sie über der kreisenden Töpferscheibe gestaltenden Hände zeigen und die Farbe des gebrannten Tones oder reiche Glasuren tragen. Nicht minder materialgerecht sind die Tonplastiken Hehls, deren Herstellung in den letzten Jahren seine Vorliebe gehört. Aus der Umwelt seines Wirkens wie aus der eigenen angestammten Art schöpfend, gestaltete er in diesen gedrunenen, wuchtigen Plastiken Sein und Leben des niederrheinischen Menschen und Bauern, das er von dessen gleicherweise in der Natur wie im Ewigen gründenden Wesenstiefe her erfaßt. Was Hehls kunstlos einfachen Figuren aus gebranntem Ton ihre naturhafte, selbstverständliche Kraft gibt, ist jene „Rückverbundenheit“, jenes tiefe Beheimatetsein eines jenem Volkstum entstammenden Künstler- und Schöpfer-tums bei den „Müttern“, wie in der gläubig erfaßten Sphäre des Übersinnlichen, in jener ursprünglichen Einheit, die wahres Menschentum erst konstituiert.

In der in mächtigen, ruhevoll gerundeten Formen gebildeten Tonplastik einer Bäuerin mit Kopftuch, die im Garten vor der Werkstatt Hehls

auf dem Boden hockt und mit riesigen Händen ihr Kind behütet, stellt Hehl die Erdmutter selbst dar. Auch in drei zur Gruppe vereinigten Frauenfiguren Hehls scheinen heilige Mütter und Kornfrauen der Sage über einen Garbenbund geneigt; zu drei betenden Bäuerinnen, von denen die mittlere aus der Schrift auf ihren Knien liest, sind die immer in der heiligen Dreizahl nebeneinanderhockenden uralten Muttergottheiten des Niederrheins geworden. Und wenn Arbeitergestalten, wie die Bauern stämmig und breit in Rücken und Schultern, mit Hammer, Beil, Spaten und anderem Gerät werken, der Gießer mit Handsäcken und vor der Glut abgewandtem Antlitz die Schöpfkelle schwenkt, drei Stampfer in abgestimmtem Takt das Pflaster bearbeiten oder der Bergmann geduckt im Stollen hämmert: immer scheint, aus dem tiefsten Sein und Sinn dieser Figuren heraus, wie es ihnen ihr Bildner als geheimnisvolles Leben mitgeteilt, ihre Arbeit stiller, schlichter Dienst am Reiche Gottes! — Im wichtigen Schwung eines waltzenden Bauernpaares ist etwas vom Kreisen der Gestirne; in einem fliehenden Paar — der Mann den Arm schützend um Frau und Kind haltend — scheint die schwere Scholle selber in Bewegung geraten.

Als die Heilige Familie auf der Flucht nach Ägypten kann man diese Gruppe ansehen. Denn wie der noch wurzelechten Volksart, die Hehls Schöpfungen spiegeln, die Arbeit Gottesdienst ist, so versetzt der Künstler auch die großen biblischen Geschehnisse auf den niederrheinischen Heimatboden, ähnlich wie sie der ihm befreundete, stamm- und geistesverwandte Dichter Felix Timmermanns in Flandern sich abspielen läßt. Am Niederrhein vollzieht sich in einer Krippengruppe Hehls die Geburt Christi. Wie Maria und Josef mit dem Kind hier eine deutsche Bauernfamilie sind, so eilen auch heimische Landleute zur Huldigung vor dem Gotteskind herbei. Auch bei Hehls „Heimsuchung“ begegnen sich zwei bodenständig derbe, mütterliche Frauen, die eine mit der Markttasche am Arm; seine erschütternde „Pieta“ stellt eine Bäuerin im Kopftuch dar, die den Leichnam ihres gefallenen Sohnes voll Schmerz und Liebe an die Brust preßt. Auch seine anderen Madonnen sind deutsche Bäuerinnen. Aus Holz schnitzte er, mit senkrecht emporgestreckten Armen, einen ergreifenden Volks-Christus. Und als weitere Holzplastik dieses im übrigen nur in Ton formenden Meisters sieht man im Flur seines Hauses eine aus einem Baumstamm geschnittene überlebensgroße Statue Christi, der mit beschwörend erhobenen Händen den Versucher abwehrt. Nicht unerwähnt bleiben darf die in ihrer Einfachheit innige, in Kleidung und den Typen gleichfalls bodenständige Gruppe des „Verlorenen Sohnes“.

Die Bedeutung von Hehls Schaffen ist, daß sich in seinen sinnbildhaft großen Werken deutsches Volkstum auf seine besten Blut- und Geisteswerte besinnt.

K. G. Pfeill

Bücherschau

Hedendaagsche Religieuse Kunst. (Heutige religiöse Kunst.) Zusammengestellt von Clemens Meuleman. Mit einer Einleitung von Jan Engelman. Ausgabe des Instituts für kirchliche Kunst. Amsterdam 1936. 12,50 Gulden. Ganzleinen.

Es ist ein prächtiger Band mit 263 Abbildungen, der hier Rechenschaft geben will über das, was an

religiöser Kunst unserer Zeit in Holland heute wichtig erscheint. Es ist wohl selbstverständlich, daß es im wesentlichen um die niederländische moderne christliche Kunst geht; das Ausland ist besonders da herangezogen, wo Einflüsse auf die einheimische gottesdienstliche Kunst sich aufweisen lassen. Die kurze aber gehaltvolle Einleitung von Jan Engelman zeigt das Werden dieser heutigen religiösen Kunstbewegung gegenüber der vorausgegangenen romantischen Stilimitation auf. Nach dem großen europäischen Krieg brach sich auch in Holland diese Bewegung breitere Bahn, an deren Anfang Künstler wie Derkinderen, Toorop, Thorn Prikker, Roland Holst u. a. standen. Es wird auf die Mißverständnisse hingewiesen, denen die ersten Werke zunächst begegneten. Wir lesen von dem Einfluß der deutschen Bildhauer und der französischen Maler. Doch nahmen diese Einflüsse der niederländischen religiösen Kunst nicht ihr eigenes Gesicht. Der deutschen Kunst dankt man drüben besonders auch die Wiederbelebung der Paramentik. In guten Drucken bringen die Tafeln zunächst Beispiele der älteren religiösen Malerei in Holland von Derkinderen, Toorop, Sluyters, Schelfhout. Es folgen Servaes, Matthieu Wiegman, van Rees, Charles Eyck und andere jüngere holländische Maler, die zur Wandmalerei großen Stiles drängen. Maurice Denis oder Georges Rouault verkörpern den französischen Zustand. Wir finden unter den Beispielen heutiger kirchlicher Monumentalmalerei den Schweizer Gino Severini und den Deutschen Anton Wendling. Die Plastik ist in Holland nie so stark gewesen wie die Malerei. Hier sind die Deutschen besonders stark herangezogen durch: Adam Winter (in Holland auffallend stark vertreten), Ernst Barlach, Ruth Schumann, Jos. Dan. Sommer, Carl Kahl, H. Bäumer, W. Göhring, Karl Baur, Carl Rieber, Arnold Hensler, H. Dinnendahl, C. Schwiippert, Maria Eulenbruch, Hein Minkenbergh, A. Lörcher. Die eigenartige Auswahl ist doch charakteristisch, auch für den Widerhall unserer deutschen Veröffentlichungen. In der Glasmalerei überragen Thorn Prikker und Campendonk. Joep Nicolas zeigt sehr breit seinen auf der Renaissance aufbauenden virtuellen Weg. Von den Deutschen sind noch Wendling, Dieckmann und Jenny Wiegman mit Fenstern vertreten, mit einem Mosaik nur Gustav Dahler. Bei den Goldschmieden mit den Holländern Jan Eloy und Leo Brom sowie Nico Witteman werden als Deutsche Berthold Müller-Oerlinghausen mit plastischen Treiarbeiten, Wimmer mit Geräten und dem Tabernakel für Marienthal, F. Tümpel, L. Bach und U. Wild und F. Schwerdt mit Geräten, Hildegard Domizlaff mit Rosenkränzen angeführt. Die der Paramentik irrtümlich zugezählte Arbeit Thorn Prikkers ist ein großes Wandbild im Verwaltungsgebäude Philipps in Eindhoven. Die deutschen Paramenten Künstlerinnen wie Joanna Wichmann und Hildegard Brom-Fischer führen in Holland. Auch E. Jaskolla und Peter Hecker sind mit Gewandproben vertreten. In der kirchlichen Gebrauchsgraphik steuern Wilma Frank und H. Menke gute Werke bei. Unter den Beispielen neuerlicher Altargestaltung stammen die deutschen von Dr. R. Schwarz und Dominikus Böhm. Ist unter den vielen Beispielen auch manches mittlere Gut, das man entbehren könnte, so ist doch das ganze Buch äußerst wertvoll, zumal wir bei uns solch große Zusammenfassungen noch vermissen.

A. Hoff

Für die Schriftwaltung verantwortlich: Dr. Georg Lill, München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2; Dr. Michael Hartig, München; Dr. Richard Hoffmann, München. — Für den Anzeigenteil verantwortlich: Karl Rexhausen, München. — D. A. II. Vj. 1936 3800 (zur Zeit ist Anzeigen-Preisliste Nr. 2 gültig). Verlag: Gesellschaft für christliche Kunst, Kunstverlag, GmbH., München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2. — Druck: F. Bruckmann AG., München.

Bezugspreis halbjährlich RM. 8.— franko; Einzelhefte RM. 1.75; Postscheckkonto München 1440.